publicación de

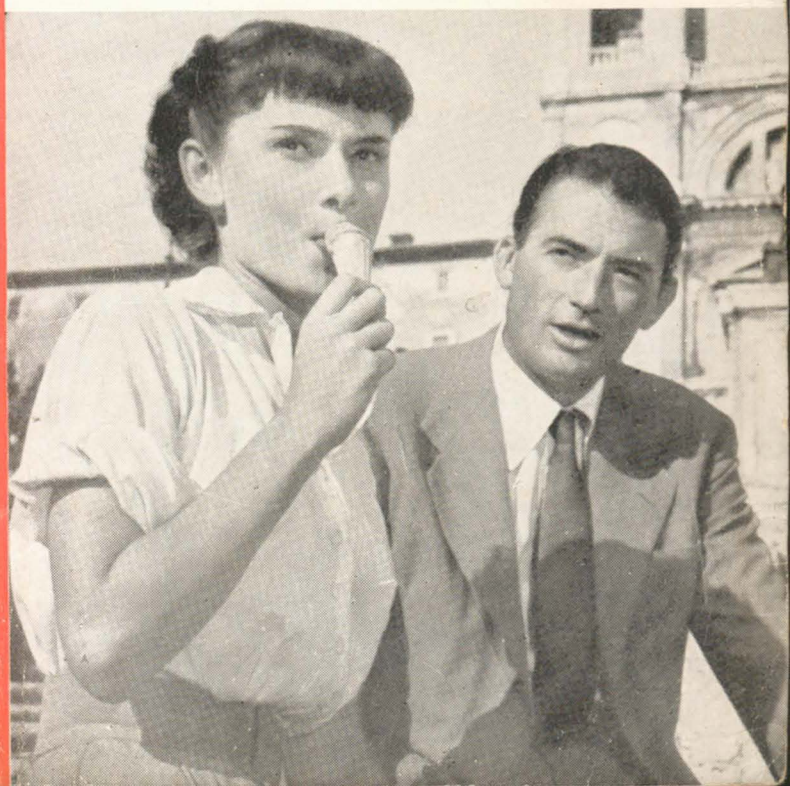
cine universitario

film

David Lean Erich von Stroheim

Festivales: San Pablo y Cannes 1954

Premios de la Academia Estrenos



21

junio 1954

montevideo

junio y julio

un **festival** permanente

la princesa que quería vivir	(ROMAN HOLIDAY) De William Wyler, con Gregory Peck y la presentación de Audrey Hepburn, ganadora del Oscar a la mejor actriz del año.
el santo de enriqueta	(LA FÊTE À HENRIETTE) Un gran film de Julien Duvivier, con Michel Auclair, Dany Robin, Hildegarde Neff. Preestrenada por Cine Universitario.
el salario del miedo	(LE SALAIRE DE LA PEUR) De H. G. Clouzot, con Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot. Gran Premio del Festival de Cannes 1953, y Premio a la mejor interpretación masculina.
roma, hora 11	(ROMA, ORE 11) De Giuseppe De Santis, con Lucia Bosé, Carla del Poggio, Elena Varzi, Lea Padovani, Raf Vallone, Gino Cervi. La obra cumbre del neorrealismo italiano.
el espectáculo más grande del mundo	(THE GREATEST SHOW ON EARTH) Primer Premio de la Academia de Hollywood a la mejor película del año. Dirección de Cecil B. de Mille. Con James Stewart, Cornel Wilde, Betty Hutton, Victor Mature, Charlton Heston, etc., etc.
la carroza de oro	(LA CARROZZA D'ORO) De Jean Renoir, en Technicolor. Con Anna Magnani. Fotografía de Claude Renoir. Basado en la obra de Prosper Merimée. La obra maestra de Renoir aplaudida por la crítica universal.
versalles	(SI VERSAILLES M'ÈTAIT CONTÉ) Producción en Gevacolor de Sacha Guitry, con el reparto estelar más extraordinario reunido en el cine: Jean Louis Barrault, Orson Welles, Gerard Philippe, Daniel Gélin, Martine Carol, Gino Cervi, etc.

Compañía Central Cinematográfica CCC

gran **cine plaza**

cine central

film

publicación de
cine
universitario

JEAN EPSTEIN: La chute de la Maison Usher (1927)

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

21

junio de 1954

En la portada: Gregory Peck y Audrey Hepburn en ROMAN HOLIDAY de William Wyler

en este número:

2 festivales: san pablo 1954
6 personalidad de von stroheim
12 entrevista a von stroheim
14 una superación de bergman: gycklarnas afton (noches de circo)
19 dos césares y poco shakespeare
21 cine italiano e inglés en punta del este
24 algunos estrenos
24 el cine en la unión soviética
26 más festivales: cannes 1954
28 directores: david lean
36 oscar 1953/54: premios de la academia

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), H. Alves Costa (Portugal), M. Rabanal Taylor (España), Filippo M. de Sanctis (Italia). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio A. Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. **Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.**

1954
san pablo

von stroheim

abel gance

mc laren

Los Festivales Cinematográficos son una costumbre internacional de creciente aceptación, y cuando la ciudad de San Pablo preparó las ceremonias de los 400 años de su fundación, planeó uno de esos Festivales como demostración simultánea de su modernismo, de su interés por la cultura y de un nivel económico que le permite incurrir en grandes gastos. Se ha calculado en veinte millones de cruzeiros (aproximadamente 1.200.000 pesos uruguayos) el costo de ese Festival, a cargo del gobierno nacional y del gobierno del Estado, por mitades. Una inversión tan voluminosa, de la que ni siquiera una quinta parte habría de rescatarse con la venta de entradas, causó las críticas de varios grupos opositores, que puntualizaron la conveniencia de que esa inversión se ahorrara en beneficio de escuelas y de obras sociales, cuya necesidad invocaban; aun en los ambientes cinematográficos fué difundida la convicción de que ese capital pudo utilizarse con más provecho en la industria cinematográfica brasileña, que llegara en 1953 a un punto crítico, con el cierre de todos los estudios. En más de un sentido el costo del Festival fué un signo de su estilo brasileño, donde la superabundancia y la generosidad podían ser, para el sobrio observador europeo, rasgos de zonas tórridas; sólo como elegante derroche podía entenderse que terminado el Festival de San Pablo todas sus estrellas, productores y periodistas fueran llevados a Río de Janeiro, con avión y hotel pagos, para no hacer allí otra cosa que frecuentar su famoso Carnaval. En San Pablo mismo la riqueza fué un factor esencial, con más exhibiciones cinematográficas diarias de las que puede presenciar el más resistente espectador, aun aquel reticente a los cocktails, almuerzos, recepciones y viajes que el Festival y sus delegaciones ofrecían de hora en hora. En ninguno de sus quince días hubo menos de seis films diarios, repartidos mañana, tarde y noche en tres salas céntricas, con el auxilio ocasional de una cuarta sala. Aunque se ha criticado la organización de esa riqueza, debe señalarse previamente que la riqueza misma es una virtud; ningún aficionado cinematográfico, por especializado que estuviera en sus preferencias, podía desconocer la atracción que en algún punto tenía el Festival:

1) **Exhibiciones oficiales**, con dos films diarios de inscripción previa; se cumplió casi de acuerdo a lo anunciado;
2) **Jornadas nacionales**, con tres o cuatro films diarios, rotativos por país; fueron improvisadas por la Oficina del Festival, las delegaciones extranjeras y presumiblemente las empresas distribuidoras;
3) **Clásicos del cine**, dos exhibiciones diarias, incluyendo obras de Murnau, Griffith, Dovzhenko, Robert Wiene, Pudovkin, Chaplin y otros;
4) **Retrospectiva von Stroheim**, un film diario, incluyendo obras fundamentales **(Greed, Foolish Wives, Wedding March)**, históricas **(Great Gabbo** de Cruze, **Hearts of the World** de Griffith) y consagradas **(Grande illusion** de Renoir);
5) **Retrospectiva cine brasileño**, un film diario, desde los primitivos a los modernos;
6) **Cine científico y educativo**, una exhibición diaria, con explicaciones por el director del ciclo, Jean Painlevé;
7) **Cine infantil**, exhibido gratuitamente en salas de barrio, bajo la dirección de Sonnika Bo, que se ha especializado en esa tarea.

edward g. robinson

organización

Hay varias formas de organizar Festivales; ninguna de ellas está consagrada por la experiencia, y para todas ellas hay quejas legítimas. En San Pablo no se oyó decir que no alcanzaran las butacas o que no se hubiera pensado en la prensa extranjera; las objeciones a la ubicación partieron de la prensa de Río de Janeiro, cuya mayoría está en aparente competencia con San Pablo y su estilo de vida, y también de los profesionales del cine brasileño, que hubieran querido sentarse en el palco oficial, y poseer más entradas de las que obtuvieron. Otras quejas:

1º) El más notable desorden de la información impidió averiguar programaciones, aclarar datos contradictorios; donde todos eran responsables, nadie lo era;
2º) La abundancia de exhibiciones, con la elección forzada de un film y el rechazo de otro simultáneo, obligaba a un rigor de programación que en ningún momento se obtuvo;
3º) Los films fueron anunciados frecuentemente con su título brasileño, olvidando el título original y creando dudas y confusiones; la práctica ha enseñado que **A princesa e o plebeu** es un título misterioso, mientras su original **Roman Holiday**, es, para mucho observador extranjero, un famoso film de William Wyler;
4º) En ninguna de las exhibiciones se repartieron programas con un texto informativo, práctica que ha sido útil en otros Festivales, y que era imprescindible en los ciclos retrospectivos; tres folletos con excelencias de interpretación y texto (sobre von Stroheim, clásicos, cine

andré bazin

michel simon

san pablo 1954

brasileño) fueron vendidos o repartidos hacia el fin del Festival. Los programas llegaron a omitir el nombre del director; debieron informar sobre su carrera y aun valorar su estilo.

cultura

Es difícil averiguar quiénes pudieron haber cumplido en San Pablo la tarea de una información didáctica en los programas. Una revisión de la prensa obliga a comprobar que la crítica cinematográfica es escasa e irregular, y se compone mayormente de reseñas superficiales, afanosas de adjetivarlo todo; un vicio general del periodista brasileño es el de aceptar cualquier dato que recoge, sin verificarlo o relacionarlo con otros datos propios. En un diario, O ESTADO DE SÃO PAULO, la crítica cinematográfica se amplía hasta cubrir casi todos los estrenos, y pareció milagroso que alguien del diario estuviera presente en cada cine. Pero incluso en ese diario existe el otro extremo del cronista cinematográfico inútil: el erudito que se empeña en recitar a la menor provocación la carrera de Vincente Minnelli y Val Lewton, como si fueran creadores fundamentales, y que explica dónde actuó antes cada uno de los intérpretes secundarios de un film también secundario. Esa erudición lleva al desequilibrio y a la arbitrariedad: a enunciar que **Roman Holiday** es el mejor film de Wyler desde **Memphis Belle** (1945), a olvidarse de Audrey Hepburn en la lista de intérpretes femeninas de todo el Festival, a compararla con el galán Dean Stockwell, en un párrafo más bien enigmático. Los eruditos y los superficiales participan por igual de una pregonada admiración a algunas revistas cinematográficas extranjeras, pero no tienen para sí mismos la veneración del dato exacto y útil. En el Museo de Arte Moderno, donde abundan los films de cualquier época y cualquier procedencia, no hay una biblioteca cinematográfica pública.

Los textos de los programas, si están hábilmente hechos, deben impartir cultura al espectador común. Su omisión fué un daño grave e ignorado en un Festival riquísimo; en apariencia, los cinematografistas cultos de São Paulo se consagraron solamente a organizar las funciones retrospectivas, y no fueron utilizados para las funciones normales del Festival.

films

Italia, Francia, Inglaterra, Portugal, Alemania, Austria, Suecia, Japón, Estados Unidos, Méjico, Brasil, Venezuela y Argentina exhibieron films de largo metraje en el Festival, y otros países, como Canadá y Uruguay, agregaron también films de medio y corto metraje. El resultado, comprimido en quince días, obstaculiza la debida percepción de lo importante y lo trivial, sin el ordenamiento de un fallo posterior; no hubo Jurado alguno, ni aun el extraoficial que la crítica cinematográfica suele formar en los Festivales. La atracción de un posible mercado internacional, y un orgullo patriótico desvinculado de toda valoración cinematográfica, llevaron a presentar allí temibles melodramas como **Condenados** (España), **María Magdalena** (Argentina) y **La loca** (Méjico), pero corresponde olvidarse de tan extenso inventario cuando se detallan los films de alguna importancia:

italia

Pane, amore e fantasia (Luigi Comencini), **Altri tempi** (Alessandro Blasetti), **Il sole negli occhi** (Antonio Pietrangeli), y **Bellissima** (Luchino Visconti); el último film es de 1951, pero no ha ingresado a una amplia distribución fuera de Italia, y lleva camino de convertirse en una rara y valiosa pieza de museo.

francia

Le salaire de la peur (H. G. Clouzot), que ya había sido premiada en Cannes 1953; **Belles de nuit** (René Clair), ya estrenada en varios países; **Le blé en herbe** y **Le Bon Dieu sans confession** (Autant-Lara), dos decadencias de un director; **Juliette** (Marc Allegret), **Le guérisseur** (Yves Ciampi), **Rue de l'Estrapade** (Jacques Becker), receta comercial de un director con más talento que su obra.

suecia

Gycklarnas Afton (Noches de circo, de Ingmar Bergman), que la crítica destacó generalmente como el mejor film del Festival.

estados unidos

Julius Caesar (Joseph L. Mankiewicz), transcripción apenas hábil de Shakespeare; **Shane** (George Stevens) un film del Oeste, a veces magistral; **Roman Holiday** (William Wyler), comedia divertida de un director veterano; **Stalag 17** (Billy Wilder), intriga en un campo de concentración, con ocasional intensidad.

inglaterra

The Conquest of Everest (Tom Stobart), documental en color, menos intensa que su tema; **Genevieve** (Henry Cornelius), comedia extravagante y amena.

argentina

Días de odio (Leopoldo Torre), indecisión entre el neorrealismo y el drama psicológico, más apreciable por su intención que por su resultado.

Entre varias docenas de films de corto metraje, debe destacarse la presencia de **Hoven Zo** (Holanda), un documental sobre la reconstrucción de postguerra; **Romance of Transportation** (Canadá), **Begone Dull Care** (Canadá, Norman McLaren), **The Tell Tale Heart** (EE. UU., UPA) y **The Unicorn in the Garden** (EE. UU., UPA), cuatro dibujos de notable calidad. Abundaron los documentales sobre el carbón, el acero y los ríos que van a dar a la mar; casi todos ellos utilizan a poetas como locutores, siguiendo una tradición retórica que los franceses protagonizan con entusiasmo.

personalidades

La prensa brasileña, y buena parte de la extranjera, recogió la sensación que en São Paulo provocaron las estrellas, especialmente las americanas, custodiadas por el público durante veinte horas diarias. Este es sin embargo el éxito más efímero de las personalidades en los Festivales y debe ponderarse la visión con que las autoridades complementaron esa atracción popular. En la sensacional delegación americana estuvieron ciertamente Errol Flynn, Edward G. Robinson, Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Jeffrey Hunter y otros famosos dedicados a la firma de autógrafos, pero también estuvieron el director Mervyn Le Roy, el periodista Martin Quigley y el presidente de la MPAA, Eric Johnston. En otras delegaciones se mejoró aun ese planteo: si estaba la frívola periodista France Roche, también estaba el crítico André Bazin. La gente seria es la que establece contactos más valiosos y durables, la que conversa de cine con más fundamento que la sonrisa ocasional, la que hace su tarea y deja al lucimiento personal como una consideración secundaria. El Festival permitió conocer y apreciar a Caio Scheiby, a Paulo-Emilio Salles Gomes (Brasil), a Henri Langlois (Francia), a Ernest Lindgren (Inglaterra), que colaboraron con una labor de años en las exhibiciones retrospectivas, y a quienes sin embargo nadie pidió autógrafos. La presencia de Norman McLaren fué saludada en la función inaugural con un aplauso general, pero eso ocurrió sólo después de haberse exhibido su **Begone Dull Care**. La presencia de Stig Olin, actor y director sueco, fué ciertamente descuidada por público y prensa, pero su extensa conversación con un periodista uruguayo permitió a éste conocer con alguna prolijidad y detalle la personalidad de Ingmar Bergman, realizador sueco de primerísima fila, mal conocido o reconocido por América Latina.

El Festival cuidó la visita de Abel Gance con un esmero sólo superado por la atención que mereció von Stroheim. En el Museo de Arte Moderno, donde la exposición de fotos y affiches de von Stroheim significó todo un documento de su personalidad, se formó también una exposición de Abel Gance, con las fotos altivas y ligeramente extravagantes de treinta años atrás, las escenas de algunos de sus films (**Mater Dolorosa**, 1917, **La roue**, 1922, **Napoleón**, 1926, **Lucréce Borgia**, 1935, y otras) y los dibujos que fueron el prólogo a algunas de las escenografías. El mismo Gance, un anciano de apariencia muy afable y cordial, colaboró en el ordenamiento de esas curiosidades históricas, pero sólo en dos ocasiones suscitó la atención de la prensa. Una fué en su discusión pública con un periodista americano, donde Gance revalidó para Francia los méritos originales del CinemaScope, y otra fué en la exhibición de **Napoleón**, un film grandilocuente y clásico, en el que Gance había experimentado ya con una triple pantalla, procurando la simultaneidad y relación de tres líneas de su tema. Esta exhibición, a la que concurrió excepcionalmente von Stroheim (presenció pocos films, y no conocía ese clásico), fué precedida de los discursos del caso sobre la personalidad de Gance; fué un trozo de historia y una lectura de testamento, aunque la herencia no era tan sensacional como Gance lo hubiera querido.

En la historia, en la calidad de sus films y en la riqueza de su personalidad, von Stroheim representó el valor más firme de todo el Festival de San Pablo, y más de un observador extranjero podrá sintetizar en ese nombre su frenética experiencia brasileña.

personalidad de von stroheim

HACÍA YA MÁS DE VEINTE AÑOS QUE von Stroheim se había alejado de la realización cinematográfica (desde **Walking Down Broadway**, 1932) cuando el Festival de San Pablo irrumpió en su homenaje, exhibiendo cinco de sus nueve films, y subrayando su calidad de creador antes que la calidad de intérprete en la que es mundialmente conocido. Para el mismo Stroheim, presente en el Festival, el hecho debió parecer una tardía vindicación pública de su obra, que hasta entonces había suscitado, primordialmente, la referencia de antologías y el elogio privado de sus discípulos; en el homenaje de San Pablo hablaron Alberto Cavalcanti, Ernest Lindgren, Emilio Salles-Gomes y otras personalidades, se editó un folleto especial con excelencias de texto y de presentación, y un público de cientos y aun miles de personas sobrepasó demoras y confusiones para admirar y aplaudir al creador. Entre tantos homenajes de un Festival, éste pudo ser uno más de los que se brindan a la fama, y fué sobrepasado en cantidad por los aplausos públicos a Walter Pidgeon y a Joan Fontaine, pero los aplausos a von Stroheim tenían una raíz genuina que ningún otro visitante de San Pablo podía igualar. Su obra fué realmente descubierta allí por muchos aficionados y críticos, y suscitó en ellos las operaciones intelectuales que las estrellas no despiertan: la curiosidad por conocer más y mejor aquellos films, trasladarlos a otros países, compararlos con otros films, valorar su temática, su forma, su filosofía y su influencia.

Para el espectador de 1954, descubrir tardíamente **Greed**, con la obsesión de que la obra es de 1923 y la distracción de que le parezca tanto más moderna, puede equivaler a lo que sentiría un devoto de la música si por primera vez tomara contacto con la obra de Beethoven, mucho después de asimilar la de Brahms y la de Prokofieff: la sensación de que aquello es no sólo un prólogo, un antecedente y una primera explicación, sino también una obra completa y magistral que por algún injustificable motivo quedó sumergida en el pasado. Para el espectador moderno, que omitió o quizás olvidó otro cine que el sonoro, esa sensación se produce también cuando tardíamente redescubre a Griffith, que fué anterior a von Stroheim, o a los clásicos rusos y alemanes, que le fueron posteriores. Pero en ninguno de ambos casos reproduce aquel asombro, porque la plástica rusa o alemana de 1925, por ejemplo, es esencialmente distinta a la del cine actual, y no suscita su comparación; en la revisión de films de Griffith, por otra parte, existen muchos contactos con la forma narrativa actual, pero se siente el origen literario de sus temas, la retórica de sus ideas, y una afectación de mímica y conducta que fué normal en casi todo el cine mudo, y cuya exquisita refinación han ponderado los admiradores de **Broken Blossoms** (Pimpollos rotos, 1919), antecedente del romanticismo cinematográfico. En **Greed**, por el contrario, la afectación es excepcional, el diálogo suele ser conciso y ajustado, y las grandes líneas de la narración son de una claridad que no necesita explicaciones: una de sus virtudes esenciales es la de penetrar por camino tan directo hasta un territorio en el que la conducta y su motivación se acercan a lo irracional. La potencialidad sentimental y sexual de Trina (Zasu Pitts), frustrada inicialmente por la incomprensión espiritual y física de su marido (Gibson Gowland), se transfiere al dinero, y es un verdadero cariño por las monedas el motivo de su avaricia, con todas las derivaciones de miseria y crimen que luego comporta. A esta transferencia, de raíz freudiana, se debe entre otras una escena central, más amplia en las fotos que en el film mismo: Zasu Pitts desnuda, cubierta sólo por su largo cabello, de pie junto a su cama, extiende en ésta las monedas de oro y se acuesta sobre y bajo ellas; el oro es su amante, y todo el melodrama de adulterio y muerte que sigue después tiene al oro por ángulo principal, sin que la figura del ex novio Marcus (Jean Hersholt) aparezca como una verdadera motivación de celos. Hay otros puntos de interés en el tema de **Greed**, uno de los films más ricos, e inicialmente más extensos, de toda la historia del cine: la descripción de los ambientes pobres en que comienza la acción, el antecedente alcohólico y brutal de una generación anterior (un motivo y no un azar), la pasión descubierta y ejercida por gentes humildes y mediocres, la ceremonia del casamiento, que es toda una sátira a la pompa y a la gula, el tema central de la desviación de sentimientos hacia la avaricia, y después la progresión del conflicto, la discusión, el crimen, la fuga, la persecución, y la muerte de ambos rivales (Gowland y Hersholt) sobre el desierto tórrido y solitario, unidos por esposas en sus muñecas, con las monedas de oro extraviadas en la arena. Casi todo lo que el film posee ha sido comparado con algo posterior, y es inevitable preguntarse hasta dónde **Greed** ha sido una influencia sobre el neorrealismo italiano de 25 años después, o sobre el realismo americano, superficial y violento, de 1934-39, o sobre las sátiras de Lubitsch y René Clair, o sobre **The Treasure of Sierra Madre** (John Huston, 1947), que no sólo le es idéntica en filosofía, con su oro que vuelve a la tierra, sino que le es particularmente fiel en algunas de sus escenas. Uno de sus críticos opinó que **Greed** es "**el más grande de los films modernos**", y aunque hay

las monedas preocupan (GREED)

una obvia ironía en llamar moderno a un film de 1923, el dictamen insinúa hasta dónde la obra era un adelanto a su época y un prólogo a lo mejor que el cine obtuvo después. Le hubiera sido ya bastante virtud el adelantarse en tema hacia conflictos de ambiente, de conducta y de valoración moral que no eran tocados por el cine de su época, pero sus virtudes de forma fueron decisivas: el enfoque realista, el simbolismo ocasional (un gato y dos pájaros como contrafiguras de los tres personajes), la narración directa y visual, casi nunca subordinada al diálogo, y hasta la innovación fotográfica: una toma de Zasu Pitts, en lo alto de la escalera, amonestando a su marido que baja, insinúa por su disposición plástica una relación dramática que William Wyler, entre otros, habría de utilizar muchos años después; la escena ha sido comparada a otra de **The Little Foxes** (La loba, 1942).

II

Von Stroheim había llegado a Hollywood en 1914, sin un dólar en el bolsillo, con una carrera de ejército y de aventura atrás, y un obligado contacto con la pobreza y la ambición. Cuando comenzó a trabajar como extra encontró el apoyo de D. W. Griffith, a quien no pidió ningún favor especial (**"por Ud., Mr. Griffith, trabajaré por un sandwich**

de jamón al día") y junto a quien ascendió a consejero militar, director artístico y actor. Intervino así en diez y ocho films (entre ellos: **Birth of a Nation, Old Heidelberg, Intolerance, Hearts of the World**), y aunque desde 1919 no colaboró más con Griffith, mantuvo por éste una devoción que pocos han sobrepasado; su charla radial de diciembre 1948, en homenaje al maestro desaparecido, es ya un documento histórico sobre una época y una personalidad. En 1918 von Stroheim conquistó, con una sola conversación audaz, la aprobación del productor Carl Laemmle para filmar, como director, argumentista e intérprete, un tema que habría de llamarse **Blind Husbands**, que fué un éxito para la modesta empresa que entonces era Universal. Le siguió **The Devil's Passkey**, que fué, como la anterior, un enfoque adulto y malicioso de la relación social, sentimental y sexual de un matrimonio; los dos films suscitaron la fama del novel director, y ampliaron su ambición para el tercero. Con **Foolish Wives** (1921) von Stroheim comenzó a practicar su afán de realismo para escenario, decoración, vestuario y conducta; llevó ese afán hasta la exactitud de medallas, inscripciones, espadas y otros objetos de aparición fugaz. También comenzó allí un proyecto ambicioso que habría de ser más tarde una causa de su fracaso; rodar un film largo, a exhibirse en dos funciones con un amplio intervalo, como más tarde se haría en teatro (**Strange Interlude** de O'Neill, 1928), y aun en cine (**Gone With The Wind**, 1939). Este proyecto fué resistido por la empresa Universal, y el jefe de estudios, Irving Thalberg, que años después habría de ser una figura importante, abrevió el film de tres horas a una y media. Otros cortes fueron introducidos más tarde por razones de orden moral, convirtiendo a un embajador americano en un comerciante americano y suprimiendo ceremonias diplomáticas de recepción. Aun con estos cortes, **Foolish Wives** fué un impacto sensacional, con su melodrama de adulterio, falsificación de moneda, corrupción en la aristocracia, simulación, violación y crimen; las acusaciones de morbosidad consiguieron para el film una propaganda sólo igualada por la que el propio estudio construía alrededor de su director. Se le ponderó y execró entonces como el realizador más caro del mundo, un genio de la extravagancia y del derroche, un maestro del lujo hollywoodense; sin embargo, von Stroheim nunca acató las censuras y los elogios de esa personalidad artificial, en la que se sentía disminuído como artista, y quiso ser leal con su obra; los cortes a **Foolish Wives** habían provocado su indignación, y años después los siguió objetando. Con el tiempo, Jean Renoir habría de declarar que **Foolish Wives** le decidió a dedicarse

malicia en el enfoque (BLIND HUSBANDS)

al cine y no a la pintura, y el elogio de las antologías habría de moderar la indignación de von Stroheim por sus conflictos de 1922. Pero en aquel mismo momento, la firmeza del realizador, diversamente rotulada como honestidad artística y como terca arrogancia, le llevó a encarar su cuarto film, **Merry-Go-Round**, con planes tan ambiciosos de autenticidad escenográfica y duración prolongada como los que habían provocado su conflicto con la empresa Universal. El film estaba inconcluso cuando Thalberg despidió a von Stroheim, y colocó a un nuevo director, Rupert Julian, a cargo de terminar lo que otro había pensado hasta el detalle. Conocida en 1954, por ojos no habituados aun a la riqueza minuciosa que von Stroheim lucía en sus films, **Foolish Wives** muestra las señas inequívocas de aquellas batallas: la falta de ilación, el brillo ocasional, el desnivel de importancia con que son tratados algunos sectores de los temas. En **Merry-Go-Round**, más gravemente, el tema está tratado con una ingenuidad y simpleza que nunca fueron de von Stroheim; los amores de un militar aristocrático y una joven humilde debían ser pretexto de sátira y de observación psicológica, y no mera anécdota sentimental. Sólo dos o tres escenas insinúan el estilo del creador; el resto insinúa a su suplente.

III

Separado de Universal, pero con una fama de genialidad y extravagancia, von Stroheim fué llamado por la Goldwyn Company para filmar lo que quisiera, con plenos poderes para elegir obra e intérpretes. Esta fué la oportunidad de su vida. Eligió filmar "McTeague", una novela de Frank Norris que leía en 1914, a intervalos de la filmación con Griffith, y que había sido su ambición de años; se había quejado ya de la falta de realismo en el cine americano, y quería conseguir lo que Dickens, Maupassant y Zola habían obtenido en la novela. Eligió intérpretes casi desconocidos para su film, incluyendo a Gibson Gowland, a cuyo escepticismo había prometido en 1914 darle ese papel; no construyó un solo escenario artificial, y rodó toda la obra en edificios reales de San Francisco y en el desierto llamado Valle de la Muerte, donde se ubicaba ya la parte final de la novela. Para este plan, que habría de llamarse **Greed**, obtuvo la aprobación de los estudios Goldwyn, pero en un punto no contó con su entusiasmo: pese a su experiencia anterior, von Stroheim quería construir un film extenso, con un intervalo, aduciendo que toda reducción implicaba una traición a la novela de origen. Sin embargo pudo filmar de acuerdo a su idea, y tenía 42 rollos (casi siete horas de proyección) la obra terminada, cuando la Goldwyn Company se convirtió en Metro-Goldwyn-Mayer, bajo la dirección de Louis B. Mayer, que nunca amó el realismo, y de Irving Thalberg, que nunca amó a von Stroheim. Bajo ellos, el realizador comenzó su más famoso conflicto. Abrevió los 42 rollos hasta 24, y consideró imposible reducir más; envió el film a su amigo el director Rex Ingram, y este redujo el conjunto a 18 rollos (tres horas de proyección), y lo devolvió comunicando que si von Stroheim cortaba algo más, no le hablaría de nuevo en su vida. La empresa insistió en reducir el film a diez rollos, y lo entregó a un profesional del montaje, un hombre que, según von Stroheim, "ganaba **treinta dólares por semana, nunca había leído la novela ni el libreto, y no tenía en la cabeza otra cosa que el sombrero. Arruinó toda mi obra de dos años**". Entre los fragmentos eliminados figuran los antecedentes familiares de McTeague, todas las escenas de Cesare Gravina, que había sido traído de la Argentina especialmente, y dos temas secundarios que se entrelazaban con el principal; la mutilación de escenas intermedias provoca brusquedades de narración, y apresura indebidamente la progresión del drama, para cuyo detallado apunte psicológico era necesaria cierta lentitud. El costo del film era inferior al medio millón de dólares, pero MGM lo consideró siempre como una pérdida total. Su producido en prestigio es superior, sin embargo, a cualquier otro film del director o de la empresa; en dos encuestas de 1952, **Greed** figura entre los diez mejores films del mundo, según la separada opinión mundial de directores y de críticos. Las mutilaciones han provocado además un problema peculiar: en la opinión de un crítico inglés, si el concentrado realismo de 100 minutos se dispersara en un film más extenso, el conjunto perdería su intensidad, y si se mantuviera durante más de dos horas, sería quizás insoportable para cualquier espectador, fuera o no una obra maestra.

realismo en la conducta (GREED)

Greed es por su tema una obra única en la carrera de von Stroheim, dedicado antes y después a militares, aristócratas, príncipes europeos, y ambientes de lujo sobre los que ejerció una abundante sátira. Su inmediato fracaso comercial, y un contrato que le ataba a Metro-Goldwyn-Mayer, le llevaron a aceptar una opereta, **The Merry Widow** (La viuda alegre, 1925) como su próximo tema, y a aceptar, contra su intención, la presencia de dos estrellas, John Gilbert y Mae Murray; con ésta mantuvo un sonado conflicto. El costo fué 500.000 dólares, y el éxito comercial fué amplísimo, pero el realizador y sus críticos más informados han

puntualizado que las verdaderas virtudes del film, su sátira, sus sobreentendidos sexuales, sus toques de sadismo y de perversión, no fueron vistos por los censores (que eliminaron algunos desnudos, una orgía, una muerte) y tampoco por el público común. La empresa filmó posteriormente dos nuevas versiones de **The Merry Widow**, con Jeannette Mac Donald y con Lana Turner (1934, 1952) y en apariencia se niega a mostrar la versión original, que no figura en cinematecas ni integra las exhibiciones retrospectivas de von Stroheim.

IV

Después de sus éxitos de crítica y de público, von Stroheim podía elegir libremente sus próximas tareas, y cuando acordó con un productor independiente, P. A. Powers, la filmación de **The Wedding March** (1926-27), sobre un tema propio, quiso atender las exigencias del público tanto como las suyas propias. Haría un cuento de amor contrariado por el dinero, y mientras por un lado mostraba una dedicación exquisita al cine romántico, por otro introduciría elementos de sátira hacia la decadencia de la corte austriaca de pre-guerra. Es característico del realizador que también aquí proyectara un film doble, con un intervalo; la segunda parte, titulada **The Honeymoon**, daría una curiosa derivación a la anécdota. Pero fué también característico y fatal que este plan se frustrara; el film era producido en forma independiente, pero su distribución debió hacerla Paramount, y la empresa se negó a aceptar el plan completo. Sólo distribuyó la primera mitad, debidamente mutilada, y entregó la segunda a otro director, para rehacer con ese material un film distinto. Bajo el título **The Wedding March**, la primera mitad es una sorpresa insólita para el espectador que pocos días antes haya visto **Greed**, y aun **Foolish Wives**, con la que mantiene más puntos de contacto. Un director realista se transforma allí en un romántico del amor incumplido, con un cortejo silencioso y mímico en una de sus primeras escenas, y dos efusiones líricas posteriores, con besamanos y pimpollos en flor; la sobriedad y delicadeza de ese idilio entre un aristócrata y una muchacha humilde (el mismo Stroheim y Fay Wray) no impide al director ser un observador satírico de la aristocracia, ni pierde su carga de violencia para describir un intento de violación, intencionadamente ubicado

cine romántico, también (THE WEDDING MARCH)

entre las reses sangrantes de una carnicería (en 1948 Giuseppe de Santis registró una escena similar al final de **Riso amaro**). En un sentido, por la combinación de líneas distintas para su tema, **Wedding March** es la obra más completa de von Stroheim; sin la profundidad de **Greed**, y con la depurada artesanía de una mayor experiencia, es también la más rica de lenguaje cinematográfico, la más abundante de intención en sus detalles.

El resto de la carrera de von Stroheim como director es más interesante para la anécdota que para el espectáculo. La filmación de **Queen Kelly** (1928), planeada también como una obra doble, fué interrumpida por el triunfo del cine sonoro, y aunque Gloria Swanson (que lo producía e interpretaba) editó posteriormente una versión harto imperfecta del celuloide filmado, la alternativa era la más radical de abandonar el plan o recomenzarlo íntegramente. Exhibido en su inconclusa versión, con una interrupción súbita en medio de una escena, el film luce algún rasgo de von Stroheim: la reina que vaga desnuda por su palacio, con un gato en brazos, o el romance apuntado en un desfile militar que se cruza con colegialas. A principios del cine sonoro von Stroheim se redujo a ser el intérprete de otros, incluyendo una actuación, más famosa que excelente, en un melodrama con adiciones musicales, de penosa estructura narrativa, titulado **The Great Gabbo** (1929). Después fué director, por última vez, en **Walking Down Broadway** (1932), que Fox Films no quiso distribuir, a la que alguien modificó, cortó y agregó hasta convertir en una obra olvidable, que los catálogos llaman **Hello Sister!**, y en la que nadie ha encontrado la dosis de morbosidad y de observación psicológica que von Stroheim había puesto en su argumento (de la versión original un directivo de Fox dijo que era adecuada **"para exhibirla en una convención de psiquiatras, y solamente allí"**) Es característico que la última obra de von Stroheim haya sufrido no ya la mutilación sino la transformación total en una mediocridad a la que él se declara orgullosamente ajeno.

V

Von Stroheim no hizo ninguna fortuna como director, ni siquiera cuando sus films tuvieron éxito público. En los últimos veinte años la necesidad económica lo llevó a colaborar como argumentista, como consejero militar y principalmente como intérprete en cerca de cuarenta films, con una gran mayoría de intrigas sobre espionaje; entre ellos, diversamente filmados en Hollywood, Francia e Inglaterra, hay algunos tan secundarios que sólo una urgente necesidad de trabajo pudo hacerlos admisibles para quien había sido un exigente creador. Su labor de creación es en ellos casi nula, aunque debe recordarse que en **The Lost Squadron** (George Archainbaud, 1932) von Stroheim interpretaba a un director cinematográfico enloquecido por el realismo, y que en **Sunset Boulevard** (El ocaso de una vida, Billy Wilder, 1949) interpretaba a un ex-director cinematográfico, formulando ahora con humor una parodia de su pasada carrera, e incluyendo el recuerdo de un film en que había dirigido a la propia Gloria Swanson. Incluso como argumentista, retocado y secundario, von Stroheim pasó inadvertido en los estudios de MGM (1936-37), y recién en **La Grande Illusion** (1937) aportó a Jean Renoir la asesoría militar, la creación de algunas escenas, la redacción de algunos diálogos, y la ampliación de su propio personaje. En estos veinte años von Stroheim parece haberse propuesto su propia perduración en el cine, no ciertamente como un mérito renovable en cada film, ni mucho menos como el genio cinematográfico y centro de controversias de su época fecunda, sino como una personalidad que suscita el recuerdo y la admiración de los de su edad, y la investigación y el estudio de quienes llegaron mucho después que él. Los conflictos de Orson Welles con Hollywood (1942) y aun los de Chaplin con el gobierno americano (1952) debieron ser pretexto para ese recuerdo de muchos, y para su propia y callada reflexión irónica; en la inevitable comparación, von Stroheim no quisiera que nadie lo creyera muerto o totalmente olvidado, y mantiene el afán de seguir en el cine, y dirigir algo alguna vez. Es improbable que este extremo se produzca en Europa, porque todo proyecto de von Stroheim, y todo su estilo de trabajo, supone la construcción de escenarios y de vestuarios, la libre disposición de tiempo y de dinero, en una escala que ninguna producción modesta podría pagar; en Hollywood, empero, y aunque su nombre propio no fuera maldecido por los recuerdos de conflictos, von Stroheim tendría junto a la riqueza el ojo vigilante de un productor que sólo invierte en lujo cuando el resultado es harto seguro. La reanudación de su carrera ha sido así, año a año, un sueño postergado que alguna vez se confía a los amigos y al periodista ocasional, y la verdadera personalidad de von Stroheim es, a todo efecto público, la del creador de ayer, antes que la del intérprete, el pensador o el soñador de hoy. En 1929, cuando se había cumplido ya la etapa esencial de su carrera, el crítico Paul Rotha culpó a von Stroheim de su fracaso, porque si no sabía adecuarse a la síntesis de expresión y a los recursos de un montaje que generalmente descuidaba, su talento no era apto para el cine y debía fracasar en él; **"como genio cinematográfico es insufrible"**, agregó. Pero el fracaso confiere también alguna autoridad, con o sin el logro de **Greed** y de **Wedding March**; aunque alguien muere en la demanda, se han abierto caminos al experimento, se han impugnado algunas fórmulas viejas, se ha dado una pista para otras nuevas. En su estudio del realizador (SIGHT AND SOUND, abril-junio 1953), Gavin Lambert termina diciendo: **"Así ocurre habitualmente con quienes hacen revoluciones. Consiguen el poder y son súbitamente privados de él, pero cuando se han ido, muchas cosas son diferentes, y una parte de ellos permanece"**.

Como Griffith, Chaplin, Eisenstein y Orson Welles, en cierto modo arrogantes y en cierto modo humillados, una parte de von Stroheim permanece, más allá de su persona: las historias del cine ponderan su nombre, los ensayistas encuentran la influencia que ha ejercido, y los nuevos aficionados redescubren su obra. Los archivos cinematográficos de París, Londres, New York y Praga han conseguido copias de sus viejos films y procuran su difusión por el mundo, apenas comenzada aun; a esa altura, San Pablo hizo un Festival y descubrió a von Stroheim.

entrevista a
von stroheim

con denise vernac y el periodista francisco luiz de almeida-salles, en san pablo

ERICH VON STROHEIM RECIBIÓ A LOS periodistas uruguayos en un cuarto de hotel desprovisto de la abundancia decorativa que solía aparecer en sus viejos films; quince días de San Pablo no le habían permitido acostumbrarse al nuevo ambiente, y sus protestas contra el clima hacían explicable su incomodidad para instalarse, decorarse y proponerse un descanso real. Su primera conversación sobre el calor le llevó velozmente a recordar los tiempos heroicos de **Greed** (1923), cuando fué con su equipo de cuarenta personas a filmar en un desierto llamado Valle de la Muerte: **"trabajamos con 142 grados Fahrenheit a la sombra, y no había sombra"**. Pero refrenó de pronto la tendencia a hablar de sí mismo, y dejó que los periodistas le atacaran con una suerte de cuestionario convenido de antemano; en dos horas la conversación agregó muchos temas a esas preguntas, y varias quedaron sin plantearse, desviadas, referidas a otras, o meramente omitidas. La charla subrayó empero que él era el verdadero tema, que sus films fueron el material más importante de todo el riquísimo Festival de San Pablo, y que su condición de mártir de Hollywood, con seis films mutilados o inconclusos, harían ya de él un personaje célebre, aunque la obra misma no fuera de antología. Sin declararlo expresamente, preguntas y respuestas partieron de esa importancia como de un valor entendido, y cuando se escapó de opinar sobre el neorrealismo italiano, declarando **"el neorrealismo lo inventé yo hace treinta años"**, nadie se animó a señalarle que ésa no era la pregunta. Tampoco quiso opinar sobre Hollywood **("no lo piso desde 1949")** y aunque no se arriesgó a maldecir todo el régimen de producción contra el que había luchado, fué evidente que no tenía mucho cariño por otros realizadores cinematográficos que los artistas mismos.

Pero no fué tan vanidoso o tan inhábil como para elogiarse delante de seis cronistas que tomaban apuntes. Tuvo muchas reticencias antes de declarar en qué otros realizadores creía haber influído (Jean Renoir, H. G. Clouzot, Jacques Becker), limitó esa lista a quienes habían reconocido expresamente tal influencia, y negó con firmeza algunas conjeturas que a los periodistas parecían claras: la vinculación de **Greed** con algunas tomas de Wyler en **The Little Foxes** (La loba, 1942), y especialmente de Huston en **The Treasure of Sierra Madre** (1947). Donde dos films manejan temas similares, declaró, no es extraño que la cámara tome también elementos parecidos, y no le asombra, por ejemplo, que muchos films ubicados en los Alpes se parezcan fotográficamente a sus **Blind Husbands** (1919); por otra parte, si el oro se dispersa al final de una obra sobre algunos codiciosos, hay en ello una suerte de justicia cósmica, y más de un artista puede verlo así, empezando por los autores de los libros (Frank Norris, Bruno Traven) y siguiendo por sus realizadores cinematográficos (él mismo, Huston). La velocidad de la conversación no permitió a esta altura elucidar correctamente el problema de imitaciones e influencias, y la anotación inmediata fué la de que los finales de von Stroheim son pesimistas o trágicos, lo que llevó a preguntarle si había en ello una consistente actitud filosófica o aun religiosa. La primera y característica respuesta de von Stroheim fué la de que quiso rebelarse contra la tradición de final feliz que existía y existe en Hollywood, pero en su primer film **(Blind Husbands)** estuvo obligado a hacer morir, inmerecidamente, al oficial austriaco y presunto seductor que él mismo interpretaba, porque el sentimiento antiprusiano de la época no le hubiera permiitdo otro camino (el propio nombre del realizador se había divulgado entonces, disimuladamente, como "Eric Strome"). La muerte del mujeriego Karamzin, en **Foolish Wives** (1921) fué también un acto de justicia sobre un villano y un seductor; **Greed** (1923) no podía terminar de otra manera que con la muerte trágica de sus tres personajes, diversamente encanallecidos; **The Merry Widow** (1925) era una opereta que terminaba con felicidad, y había lógica en ello. Más sutil y retorcido era el final previsto para **The Wedding March** (1927), donde el aristócrata Nikki, tras despreciar al amor para casarse por dinero (fin de la primera parte), ve morir a su mujer justamente cuando comienza a quererla (fin de la segunda parte, nunca distribuída). Es **"el fútbol del destino"**, comentó.

Sobre su propio aprendizaje dijo poco más de lo que los libros ya cuentan, y no mencionó a otro realizador anterior que D. W. Griffith, de quien fuera asistente y amigo desde 1914, y por quien manifestó durante cuarenta años una completa devoción. El resto de su aprendizaje fué la vida misma, afirmó; más que este o aquel autor, influyó en él su pobreza, su conocimiento de todas las bajezas morales y sociales, y así la prostitución, el comercio de drogas y el alcohol fueron de alguna manera sus maestros, como complemento a la aristocracia austriaca y a la carrera militar en las que comenzó su vida. Todo relato que leyó en su juventud pudo haberle influído de alguna manera, pero en relatos y en el teatro clásico y en los primeros films que vió, durante las primerísimas etapas de la industria, encontró siempre la misma ausencia de realismo, el mismo artificio de conducta que después quiso evitar; una de las consecuencias de esta rebelión, aparte la perspectiva trágica de sus temas propios, es la minuciosidad y fidelidad con que siempre quiso reconstruir ambientes, sin escenarios de cartón y sin conformarse con sustitutos de la cosa real. Le hubiera sido fácil a von Stroheim declarar en la entrevista que Zola, o Balzac o Dostoiewski habían guiado su enfoque sociológico o moral, y pareció característico que omitiera deliberadamente esas obvias menciones. El único libro que reconoció como modelo fué una antología de Edgar Lee Masters de donde extrajo algunos personajes mórbidos, pero sólo citó al de Zasu Pitts en **Walking Down Broadway** (1932), último de sus films propios, que la empresa Fox nunca quiso estrenar.

Von Stroheim no quisiera dar una razón teórica para su estilo cinematográfico, y nunca se animaría a señalar por escrito los principios estéticos de su obra, como Eisenstein lo ha hecho con la suya propia. La única teoría, sostuvo, fué la de ser continuamente auténtico, y citó en el caso que su manejo de multitudes, en una escena de **Greed**, consistió simplemente en indicar a todos los extras que debían actuar naturalmente, como verdaderos transeúntes que ven pasar y detenerse una ambulancia; cuando después le elogiaron la composición plástica de esos grupos no pudo evitar una sonrisa sorprendida, y treinta años después pudo recordar la anécdota como un modelo de los hábitos de generalización padecidos por tantos críticos y teóricos del cine. Ahora mismo, si pudiera dirigir otro film, aceptaría con gusto esa empresa, y mantendría la misma perspectiva realista; **"la vida no ha cambiado"**, declaró, y la única renovación sería la de sus temas, donde probablemente no habría ya oficiales nobles enamorados de muchachas modestas. Fué recién a esa altura que manifestó algún escepticismo sobre los productores cinematográficos, que no le permitirían reanudar, a los 69 años, su carrera de realizador; su último libro, **Les feus de St. Jean**, cuya filmación previó alguna vez, pareció **"demasiado sombrío a los italianos, demasiado macabro a los austriacos"**, y le es evidentemente difícil seguir preparando libretos y sinopsis a productores que no le permitirían libertad de acción. Su identidad de creador fué, hacia el final de la entrevista, un recuerdo en el que debió insistir. Anotó con alguna molestia que su fama como ex-director y actual intérprete ha hecho subestimar a la crítica una debida consideración de sus novelas **(Paprika**, 1935; **Feus de St. Jean**, 1951), e incluyó entre sus creaciones, legítimamente, las excelencias de interpretación que extrajo a quienes eran actores desconocidos (Gibson Gowland, Jean Hersholt, Zasu Pitts, Dale Fuller, entre muchos). Invitado a elegir sus papeles preferidos como actor, eligió por otra parte al von Rauffenstein de **La grande illusion** (Jean Renoir, 1937), creado por él mismo como co-libretista. A esa altura suspendió súbitamente la reunión; había hablado en francés e inglés, durante dos horas, a seis periodistas uruguayos demasiado inquisitivos, y su esposa Denise Vernac, que parece entenderlo en la mitad de un gesto, recordó otros compromisos inmediatos.

(Notas sobre San Pablo y von Stroheim por **H. A. T.**)

una superación de bergman

gycklarnas afton

—¿Por qué no quiere Ud. que sean desdichadas?— preguntó Spandrell. Acaso sea para eso que están aquí. ¿Cómo sabe Ud. que la Tierra no es el infierno de algún otro planeta?

La camarera, que era una positivista, se echó a reir:

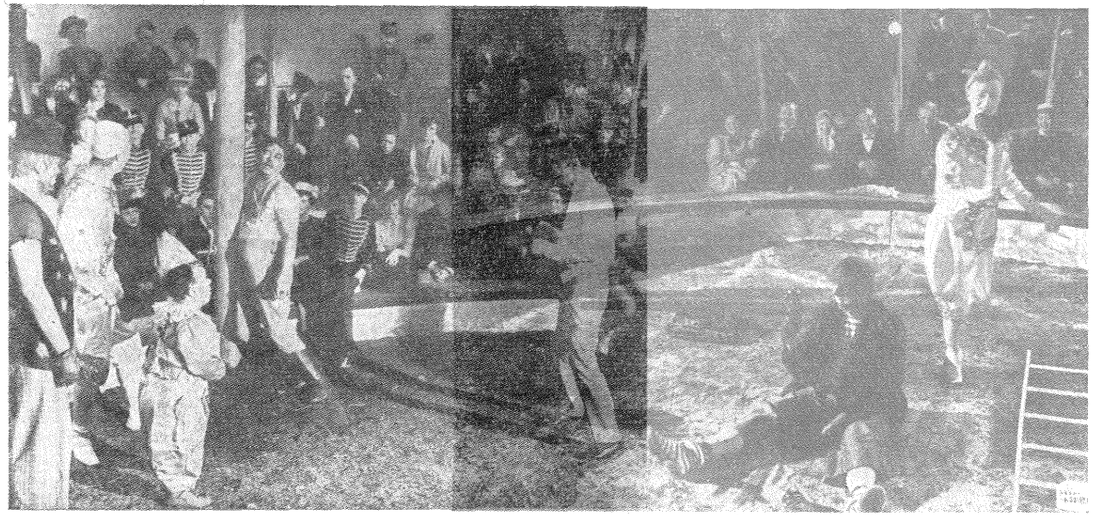
—¡Qué tontería!

(Aldous Huxley, **Point Counterpoint, 1928.**)

INGMAR BERGMAN ES UN DIRECTOR TAN FECUNDO QUE HA SIDO SOSpechado de comercialismo; no es fácil tolerarle a un hombre que en nueve años dirija trece films y aporte temas o libretos para otros cuatro, ni ha pasado inadvertida para sus críticos la concepción sentimental de **Kvinnors väntan** (Mujeres que esperan, 1952), tres historietas para mujeres, formuladas por un creador que ya había llegado a la fama. Y sin embargo, muy pocos realizadores de hoy se acercan tanto al papel de creador que Bergman ha sabido mantener, no sólo como brillante y creciente artesano del instrumento cinematográfico, cargo que tantos virtuosos desempeñan sin inspiración, sino como artista comprometido en su obra, afanoso de expresar con ella los conflictos de su propia vida o, mejor, los problemas de conducta y de valoración que encuentra en sí mismo y en su mundo cercano. Se ha creído ver antes en él a otro lírico del verano sueco, pero el lirismo de sus primeros films aparece siempre compensado por la sordidez del ambiente y por un nudo dramático de incomprensión e íntima soledad; a Bergman no le alcanzan ciertamente los villanos ocasionales que castigan a la pareja central, y después de usarlos ha procurado alcanzar el mecanismo de atracción y repulsión con que se mueven hombre y mujer, obsedidos continuamente por sus reflexiones, sus recuerdos, su desajuste entre ilusión y conducta. Más que el amor mismo, Bergman enfoca la problemática del amor: sabe y dice, como pocos lo han dicho, que la atracción de ambos sexos ocurre entre transacciones y resignaciones, y que antes de éstas suelen ser inevitables las rebeldías de cada amante hacia sí mismo y hacia el convenio al que se siente empujado. Entre diversos films más lineales en el lirismo y en la sordidez, esta concepción reflexiva y morbosa del amor aparece claramente en **Törst** (Sed de pasiones, 1949), donde los amantes no pueden cargar su insatisfacción al mundo cercano sino a sus propias torturas mentales; más claramente debe aparecer en **Fängelse** (Prisión, 1948, no exhibida en el Uruguay), donde se propondría una concepción diabólica del mundo, en lo que podría ser un contraste con la concepción cristiana. Hacia 1950, en un momento de madurez y tras una depuración de años, Bergman realizó **Sommarlek** (Juventud divino tesoro) que es hasta hoy su obra más equilibrada: el tiempo es allí el villano, y su conflicto no es el de la

un sitio en las antologías

bailarina protagonista contra la sociedad o contra un personaje, sino contra su misma juventud; **"seguramente era otra"**, dice ahora de sí misma, y lo que calladamente impugna es que el tiempo la haya rebajado de su pureza y su ilusión. De esta culminación poética, que fué su obra más celebrada y sentida, Bergman pasó en dos años a la amargura cruel de **Sommaren Med Monnika** (Un verano con Mónica, 1952), que era hasta hace poco su film más intenso, y que supone un curioso desvío de su obra anterior: los amantes no poseen una atracción más firme que la sensualidad y la ternura iniciales, y derivan prontamente al fracaso, la miseria, el adulterio y la separación, sin un intervalo verdaderamente romántico, sin un consuelo posterior. A esa altura el acto creador de Bergman, libretista de sus films, es todo un dictamen trágico, privado de la esperanza que solía agregar, aun artificialmente, a sus films anteriores. Es probable que, como en casi todo artista, su vida personal pueda explicar la obsesión trágica y la poética, su alternativa de esperanza y desesperación, sus opuestas tendencias de buscar los conflictos ahora en el mundo exterior y luego en



antes del castigo, una broma

una frustración íntima e inevitable de la persona humana. Entre ejemplos de creadores comprometidos en su obra, y afanosos de volcarse en ella, no hay ninguno tan abundante en el cine actual; esta misma abundancia puede ser un signo revelador, un síntoma de que Bergman desea manifestarse y también actualizarse de un film al otro, porque su obra es toda su cambiante identidad, y no le vale poseer otra filosofía que la que en su obra promulgue.

el amor como tragedia

El circo no podía ser un tema ajeno a Bergman, hombre de cine, de teatro y de ballet, pero no sólo lo utiliza como un eco secundario de su tema principal, sino que se abstiene del brillo circense, y no utiliza su natural espectáculo sino hasta donde el argumento lo necesita. Prefiere la suciedad y la sordidez de carromatos y caminos, el esfuerzo de levantar las carpas en medio de la lluvia, la pobreza y la desolación de sus artistas, burlados por sus competidores del teatro ambulante, y a un mismo tiempo privados del apoyo del público y de la inspiración interior con que podrían superar esa carencia de apoyo. Si el film llega a incluir el repertorio de puntapiés, tropezones y fingidas peleas de sus payasos, es como antecedente o parodia de la pelea brutal que mostrará después sobre la misma arena; si entre muchos animales posibles muestra tan sólo un viejo oso, es para descargar en él primero la comparación con artistas viejos y frustrados, y luego el balazo con que un suicida cobarde libera su ímpetu. "**Es el menor espectáculo del mundo**" dijo Bergman de su film, parodiando al título de Cecil B. de Mille, y es obvio que su intención abarcaba mayor sutileza y elaboración que la de llevar un circo a la pantalla, y aun que la de ensayar un estudio psicológico sobre personajes vinculados a su ambiente. Su tema no es el circo sino la frustración y la soledad del artista que vive de su público, en una metáfora que Bergman formula a conciencia de que él mismo es de alguna manera el protagonista; su tema es también el amor, porque el artista desea encontrar en una sola persona, mujer o amante, la comprensión que lo consuele de su íntimo fracaso, y en el amor le espera también una nueva frustración. Este doble mecanismo de la amargura es aplicado por igual al hombre y a la mujer; ambos son artistas circenses, y ambos están vencidos por el fracaso comercial, la lluvia de hoy, la lejanía de todo entusiasmo pretérito, y la íntima desilusión de no ser la persona que se soñó ser. En las 24 horas en que se concentra el drama, el hombre intenta reconquistar a la esposa e hijos a los que abandonara, y es rechazado por una estabilidad burguesa a la que ya no puede pertenecer; por su lado, la amante busca en un actor teatral el brillo de aventura y romance que no tiene en su vida diaria, y aunque se entrega físicamente tras deslumbrarse por el brillo de vestuarios y joyas, descubre luego su falsedad y es humillada por el trato comercial y clandestino que se infiere a una prostituta. La simultaneidad de ambas anécdotas, puntualmente marcada por el relato, fuerza a la comparación entre ambas; de hecho, el fracaso de la pareja central se triplica con ellas, y su implícita intención es la de sostener que vida y amor se sobrellevan como una inmensa resignación, aguantando al compañero que se elige y la actividad de la que se vive. Este concepto no es nuevo en Bergman, y figura al final de casi todos sus films, pero nunca lo elaboró tan minuciosamente en su desarrollo dramático, nunca lo concentró tanto en tiempo, lugar y anécdota, nunca llegó tan cerca de enjuiciarse a sí mismo como artista y como hombre, ni nunca pretendió abarcar tanta densidad filosófica como cuando lleva finalmente a sus fracasados hasta el borde del suicidio, la locura y el crimen, para rescatarlos en una última instancia de resignación posterior.

Cuando se ve cómo esta concentración de tragedia podía llevar todo el asunto hasta el borde del ridículo, se comprende por qué Bergman eligió el circo como ambiente. En su mezcla de parodia y de patetismo encuentra la metáfora de la situación central, y aunque ocasionalmente Bergman resbala a la frase intensa (**"Amo a los hombres"**, **"Deberíamos matar a quienes compadecemos"**, etc.) la elocuencia de su asunto depende principalmente del contexto dramático, y es la estructura y no la frase lo que importa. El clown del circo, que en una primera apariencia resulta ajeno a los personajes centrales, se comprende luego como un eco de su drama; sobre él se formula en la primera escena la humillación de arrastrarse con su mujer desnuda ante una soldadesca burlona, paráfrasis del público circense; sobre él también, con una mezcla de burla y de miedo, se desarrolla luego la amenaza de suicidio y de crimen en que el protagonista descarga su crisis final; es él, finalmente, quien dice soñar que se empequeñece y vuelve al vientre materno, inversión de la muerte que Bergman planta con audacia, como una distinta fuga de la vida que ya no se puede tolerar. Cuanto más se revisa el film, más nítido aparece este contrapunto de escenas principales y secundarias: el clown es la contrafigura del propietario del circo, los timbales que marcan la humillación inicial del primer personaje reaparecen al iniciarse la humillación del otro, el castigo que uno recibe como broma circense es el anuncio del castigo que luego recibirá el otro. Esta relación, que podría ser artificial si el realizador vinculara a personajes distantes, se hace más legítima por la unidad de su ambiente común y por la concentración de tiempo en que todo el asunto está narrado; no es por azar que el protagonista y el clown aparecen juntos en el entusiasmo matinal de nuevos planes, en la humillación policial posterior, y en la crisis con que terminan el día y el film.

un artista maduro

La crítica ha festejado grandemente el virtuosismo puramente formal que Bergman ha alcanzado en este último film. Como gramática de imágenes, ninguno de sus asuntos anteriores, ni siquiera el segundo y notable episodio de **Kvinnors väntan**, aparece relatado con tanta depuración y coordinación de fotografía. La entrada de Harriet Andersson en el camarín de Hasse Ekman, y la seducción posterior, con todo el juego de travelling largo, espejos y concentración en un solo enfoque, parece un ejemplo claro de tal virtuosismo; por otro lado, la música aparece enlazando escenas de intencionada comparación (esa misma pareja con la otra, por ejemplo), o parafrasea tonadas circenses tras la escena inicial de la humillación, o coloca una trompeta sola y lánguida como un eco del llanto de la primera actriz. Formalmente, todo en el film parece virtuoso y depurado: la música es moderna, la cámara es ágil, el montaje tiene siempre intención, y aun el brillo de la sorpresa. Su primer episodio, al que algunos críticos pronosticaron ya un sitio en las antologías, está concebido en forma, y no solamente en tema, como un símbolo premonitorio del drama posterior; sólo con ese énfasis de símbolo pueden entenderse la audacia expresionista de su fotografía y de su música, las palabras silenciadas, el ritmo alucinante de sus imágenes. En un sentido, éste es el mejor film de Bergman, el más bello de expresión plástica y sonora, el menos dependiente de una formulación verbal. Y sin embargo, esta superación ha ensordecido y disimulado la otra superación dramática: la de haber logrado una obra en la que Bergman mismo parece retratarse y enjuiciarse. Como cinematografista, como narrador de un tema ajeno,

---

Noches de circo

Suecia, 1953. Producción Sandrew-Bauman. Dirección, argumento y libreto cinematográfico de Ingmar Bergman. Director de producción, Rune Waldekranz. Fotografía, Sven Nykvist e Hilding Bladh. Música, Karl Birger Blomdahl. Escenografía, Bibi Lindström. ELENCO: Ake Grönberg (Alberto), Harriet Andersson (Ana), Hasse Ekman (Frans), Anders Ek (Frost), Gudrun Brost (Alma), Annika Tretow (esposa), y Erik Strandmark, Gunnar Björnstrand, Curt Löwgren.

fracaso y humillación

Bergman está hoy a la altura de mucho director consagrado por el cine de otros países, y asombra que en unos pocos años haya logrado tanto. Como creador y como dramaturgo sería difícil encontrarle un símil cinematográfico, y habría que recurrir a la literatura o al teatro de hoy; pocos en el cine actual aparecen tan urgidos y tan serios en filmar sus propios temas, y aun quienes lo hacen (Cayatte o Cocteau en Francia, por ejemplo) suelen subestimar al cine en favor de sus propias ideas sociales o poéticas. Es además muy difícil convencer al público cinematográfico de que puede ser un buen dramaturgo quien formula con pesimismo, tanto en **Monnika** como aquí, los dictámenes de que el hombre es un frustrado, sueña lo que no puede realizar, vive en conflicto con su ambiente, ama lo que no alcanza, y sólo ve las salidas del suicidio o de la resignación. Aunque Sartre y O'Neill y Camus y Kafka también derivan al pesimismo y son famosos con él, los públicos cinematográficos prefieren creer en la dramaturgia optimista de René Clair o de Chaplin, sin incluir además las mentiras de Hollywood. Contra Bergman se puede aducir, además, que sus dictámenes dramáticos han dependido casi siempre de parejitas enamoradas e infelices, y que su perspectiva de la sociedad no trasciende del contraste entre la vulgaridad de muchos y la pureza de uno o dos personajes. En general, Bergman ve bien al individuo y simplifica al mundo cercano, con lo que su pesimismo es rápidamente tildado de irreal y aun decadente; en cambio Chaplin, que se consagró como filósofo tejiendo el mismo contraste, descubrió que su simplicidad como pensador se vende fácilmente como grandeza, gracias a la comicidad, al optimismo y a la creación de un personaje. Se compartan o no las premisas de este último Bergman, con su amargura radical, la diferencia entre sus films anteriores y su última obra es la de buscar sus dramas en la gente adulta, y orientar una preocupación por problemas vinculados al destino y la finalidad de la vida; los rasgos que antes eran apuntes incidentales (quizás más amplios en **Fängelse)** ahora son el núcleo esencial de un film, y dibujan a un artista creador mucho antes que a un virtuoso de la imagen o de la narración cinematográfica. En ese sentido **Gycklarnas Afton** es una superación, y cabe esperar que el tiempo y la perspectiva lo confirmen así.

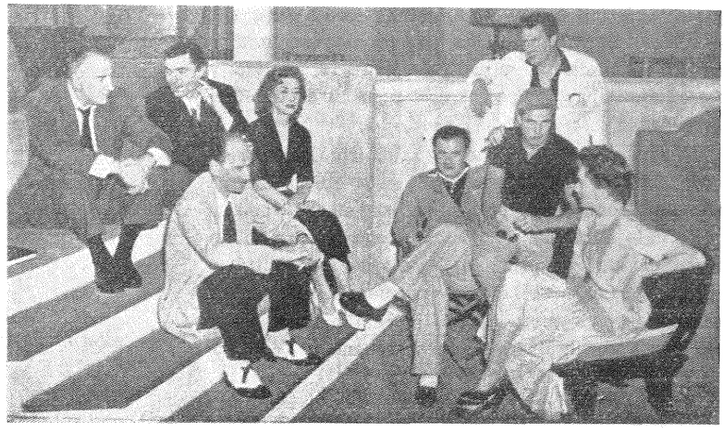
H. A. T.

ojo ajeno

La revista española CINE MUNDO, con redacciones en Madrid y Barcelona, se llama a sí misma *"la mejor revista española de cinematografía de información mundial"*, y a fin de evitar competencia comunica que *"prohibe la reproducción total o parcial de cualquiera de sus originales, literarios o gráficos, de no citar claramente al pie de ellos su procedencia y el nombre de su autor"*.

Esta sabia política editorial no le impide transcribir literalmente (en su Nº 96, 16 enero 1954) una nota crítica sobre *Rashomon* que había aparecido anteriormente en FILM 6 (agosto 1952), con la firma de G. B. P., en una extensión de tres páginas. La transcripción de CINE MUNDO no cita, ni oscura ni claramente, la procedencia y el nombre del autor. Es posible, pero harto improbable, que exista una total identidad de criterio y estilo entre el redactor de FILM y el nuevo firmante de la nota en CINE MUNDO, un señor llamado *"S"*, cuya identidad como persona, crítico o recopilador era desconocida hasta ahora.

bradley



romanos para la Metro

shakespeare
dos césares y poco

Dos años dura ya la discusión sobre cuál es mejor de las dos versiones norteamericanas del **Julius Caesar** de Shakespeare: la de David Bradley (1949), realizada independientemente y con un presupuesto reducido, o la de John Houseman y Joseph L. Mankiewicz (1952), filmada en uno de los mayores estudios del mundo (MGM) y con un elenco millonario. La polémica se ha convertido casi en tema académico aunque para Bradley haya asumido las proporciones épicas de un combate entre David y Goliat. En realidad, hay poca base para la discusión; poco es lo que ambos films tienen en común, si se exceptúa la coincidencia inevitable de libretos y las también inevitables alusiones políticas contemporáneas de un texto cuya actualidad ya Shakespeare declaraba por boca de su Cassius **(How many ages hence/Shall this our lofty scene be acted over/In states unborn and accents yet unknown)** y que desde 1937 Orson Welles había acentuado en una versión teatral con ropas modernas.

Al proponerse filmar **Julius Caesar** el productor John Houseman tuvo como principio la fidelidad absoluta al dramaturgo. Buscó preservar todo el impacto de la obra teatral como obra teatral. No se preocupó de la escenografía, que había de ser simple y directa **(Nada de Quo Vadis**, pudo ser su lema); no se preocupó del color ya que esta tragedia de la ambición política, de la corrupción que engendra el poder y de la fácil venalidad de las masas, reclama el blanco y negro de los noticieros; no se preocupó de visualizar lo que Shakespeare decía en palabras. No hay diálogos complementarios; se poda apenas alguna escena secundaria (particularmente en los actos cuarto y quinto) que la misma tradición teatral suele omitir; se mantiene fija la cámara sobre el actor que recita, casi siempre en primer plano, y con el extremo cuidado de que los micrófonos no pierdan una sola sílaba. Para conducir este nuevo intento de teatro filmado, Houseman escogió un director (Joseph L. Mankiewicz) que tenía en su haber algún film de factura netamente teatral: **All About Eve** (La malvada, 1950); también escogió un elenco de destacados oradores cinematográficos al que apuntaló con uno de los

mayores actores teatrales ingleses, John Gielgud para el difícil papel de Cassius. Quiso (son sus palabras) **llevar al público, por los mejores medios de que disponemos, en toda su energía, belleza y sostenido impacto emocional, las palabras de Shakespeare.**

El propósito de Bradley había sido otro: convertir la tragedia de Shakespeare en cine. Eliminó escenas secundarias o las realizó en pantomima (asesinato de Cinna, el poeta), aunque mantuvo intacto el diálogo principal. Pero no se limitó a recitarlo delante de la cámara o micrófonos. Buscó que cada toma tuviera significación plástica y en esa busca consiguió excelentes secuencias (casi toda la escena entre Brutus y Cassius, al comienzo) pero también exageró los ángulos y realizó tomas imposibles o superfluas (el discurso de Marco Antonio abundó en efectos fotográficos rebuscados). Convirtió algún discurso en racconto visual (el sueño de Calphurnia, que acentúa el simbolismo de la obra) e interpoló en el instante del suicidio de Brutus una forzada síntesis en imágenes del film. Tuvo aciertos: la batalla, reminiscente del estilo Eisenstein en algunos momentos, tuvo fuerza visual y el escenario escogido (un desierto cercano a Chicago) acreció la carga pesadillesca de la exposición. Plásticamente y aún dinámicamente, el film de Bradley es valioso, aunque muchas veces las intenciones cuenten más que las realidades.

En lo que involuntariamente coinciden ambos films es en la casi unanimidad con que sus actores estropean el texto.

Una tragedia de Shakespeare es una estructura dramática sólida e intensa, rápida y sin adiposidades, violenta. Pero es, asimismo, una estructura sonora en que no sólo el sentido sino el sonido del verso, la sugestión penetrante de su música, el hechizo de su ritmo, trasmiten las intuiciones del poeta sobre los hombres y su destino. Su representación cabal exige del actor y del director un finísimo sentido de la acción y un no menos finísimo sentido de la dicción. Y esto es lo que no parecen haber entendido los hombres de cine, con la solitaria excepción de Laurence Olivier: no se puede filmar Shakespeare preservando las palabras pero diciéndolas de cualquier modo. Orson Welles se puso en ridículo con el elenco de su **Macbeth** (incluído él mismo); los aficionados que ha congregado Bradley, y en esta materia él mismo es un aficionado, dicen a Shakespeare con el horrible acento nasal norteamericano y sin sentido del verso ni de cómo pautarlo; ahora Houseman y Mankiewiez han ostentado un elenco de grandes nombres (de cine) en que sólo Gielgud sabe trasmitir la música y pasión de las palabras de Shakespeare, oscilando los demás entre el grotesco de Edmond O'Brien (Casca) y los esfuerzos a ratos tolerables de Marlon Brando (Marco Antonio) y James Mason (Brutus).

plástica para las tomas
(charlton heston)

Parece evidente que para dar todo Shakespeare en cine no basta la sugestión plástica (el film de Bradley tiene bastante), no basta saber de técnica y de montaje, no basta conseguir nombres con suficiente atracción de taquilla; hay que revivir también un texto mágico, de pura esencia teatral, en sus exactas dimensiones sonoras.

E. R. M.

NOTA.— En **Film** 10 **(Cine y Teatro)** se opina sobre la adaptación de Shakespeare al cine; en **Film** 16 se recoge información sobre los dos **Julius Caesar**.

cine italiano e inglés

algo viejo y algo nuevo

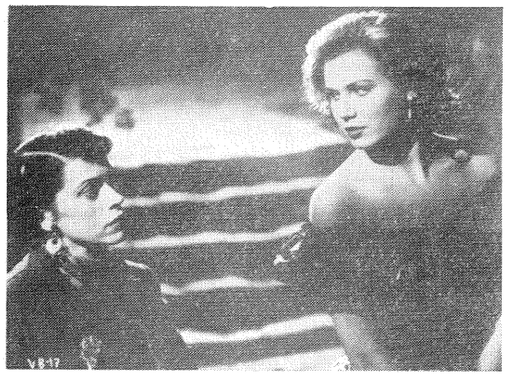
EN PUNTA DEL ESTE Y EN EL CINE Cantegril, donde antes se habían cumplido dos Festivales Cinematográficos Internacionales (1951 y 1952) y una Muestra del Cine Francés (1953), se desarrolló en abril 1954, y en sólo ocho días, una llamada Fiesta del Film Italiano, con el preestreno de siete producciones italianas no conocidas hasta entonces en el Uruguay. Los organizadores procuraron ampliar el interés de ese pequeño ciclo, y agregaron a ese material:

a) el preestreno de tres producciones inglesas, **The Winslow Boy** (Anthony Asquith, 1948), **Oliver Twist** (David Lean, 1948) y **Give Us This Day** (Edward Dmytryk, 1949), que aún no eran conocidas en el Uruguay;
b) el preestreno de dos films italianos, **Proibito rubare** (Luigi Comencini, 1948) y **Un garibaldino al convento** (Vittorio de Sica, 1942), cuya exhibición estaba similarmente atrasada;
c) la reposición de films italianos más conocidos. como **Umberto D** (Vittorio de Sica), **Cronaca di un amore** (Michelangelo Antonioni), **Il camino della speranza** (Pietro Germi) y **Domani é troppo tardi** (Leonide Moguy).

De ese conjunto adicional, el título más valioso fué **Oliver Twist**, cuyo esplendor formal hizo más notable la medianía estilística de los estrenos italianos. **The Winslow Boy** se limita a exponer sobriamente un caso judicial, sin que su excelente elenco (Robert Donat, Cedric Hardwicke, Margaret Leighton) logre sobreponerse a un diálogo frondoso y teatral; fué sin embargo, con sus concesiones sentimentales y retóricas, un enfoque adulto de su tema. Una decepción mayor reportó **Give Us This Day**: sobre un tema de obreros italianos en New York con pretensiones de alegato social, Dmytryk no hizo el film lúcido, duro y combativo que Hollywood le hubiera impedido realizar. Expulsado de allí por sus presuntas simpatías comunistas, realizó en Inglaterra un film que resulta ser un moroso melodrama, afligido por la retórica y por la hinchazón estilística. Contiene aciertos parciales de realización pero nadie ha de tomarse en serio su mensaje: declarar que la vida de un hombre no puede ser pagada por un seguro social es algo que nadie ha de tomar por un acto revolucionario.

En **Un garibaldino al convento** es difícil advertir los signos del gran director que Vittorio de Sica sería después; en 1942 el realizador se atenía al modelo de las comedias de Camerini, y el único rasgo notable del film es la presencia como actor del mismo de Sica, durante cinco minutos (no figura en el reparto). Mucho más revelador resulta en cambio **Proibito rubare**, donde Luigi Comencini rescata una anécdota falsa y simplista con la espontaneidad de estilo, el humorismo y la aguda observación de tipos populares que harían, más tarde, las virtudes de **Pane, amore e fantasia**. En otro sentido, es revelador el nuevo examen de **Domani é troppo tardi**: con la perspectiva del tiempo, es ahora más difícil entender el Fallo del Jurado del Primer Festival (1951), que puso a **Domani** por encima de **Cielo sulla palude**, de **Journal d'un curé de campagne** y de **Cronaca di un amore**.

CO-PRODUCCIONES FRANCO-ITALIANAS.— La co-producción internacional de films no tiene más justificación que la económica, y sus resultados rara vez superan el plano estrictamente comercial. Esto es muy claro si esos resultados son tan pedestres como **Il ritorno di Don Camillo** (1953), obra con la que Julien Duvivier ha querido afianzar su ya sólida reputación de comerciante. Pero es también claro cuando un film acumula nombres prestigiosos sin otros motivos que los de taquilla, perjudicando igualmente a los complicados y a su público; así sucede con **Villa Borghese** (Gianni Franciolini,

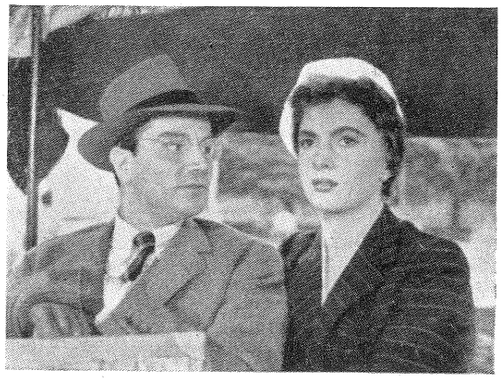


VILLA BORGHESE

1953), un despropósito apenas aliviado por las actuaciones de Vittorio de Sica y de Franca Valeri, que ejercitan por cuenta propia sus talentos. En cambio, **Le Infedeli** (Steno y Monicelli, 1953) parece aspirar a algo más que al entretenimiento intrascendente. Tomando como modelo a **Cronaca di un amore**, el film desarrolla una compleja línea argumental, y presenta un retrato de la alta burguesía que muestra a las claras sus vicios y sus falsas virtudes. Pero lo hace sin la objetividad y equilibrio del film de Antonioni: su crítica social se parece demasiado a la denuncia escandalosa al estilo neofascista, ciertos personajes están burdamente exagerados, el desenlace es una serie de excesos melodramáticos. El escándalo es también un valor en el mercado, y esto hace muy dudosa la pureza de la crítica social que el film intenta. Más que por sus dudosas implicaciones sociales, **Le infedeli** interesa por la índole de su tema y por el decoro general de la realización.

CUATRO ESTRENOS ITALIANOS.— Los cuatro films estrictamente italianos que integraron la muestra fueron realizados entre 1950 y 1953.

Non c'e pace tra gli ulivi (1950) es un nuevo intento de terrorismo cinematográfico de Giuseppe de Santis, de acuerdo a la receta ya ensayada en **Riso Amaro:** hay en él la misma (falsa) intención de polémica social, la misma (desmentida) pretensión de documento, la misma (abundante) dosis de sexo y de sadismo, la misma (fallida) intención de hacer Arte Cinematográfico mediante el estudio de los precedentes y el uso de la memoria. Aquí el propósito de hacer Belleza tampoco tiene en cuenta las exigencias del tema, y aporta a un asunto que exigía un tratamiento realista las ampulosidades de una plástica eisensteiniana, un diálogo grandilocuente y retórico, y un estilo mímico que llega, por obra de Raf Vallone, a cómicos excesos. Hay virtudes parciales de composición (casi siempre estática) de la imagen, y despierta alguna curiosidad el cálculo minucioso y cerebral de cada movimiento dentro de la toma, pero, como obra de arte, el film ha de ingresar en la historia de la falsedad y la grandilocuencia.



LA PROVINCIALE

La Provinciale (Mario Soldati, 1951) complica con desarrollos retrospectivos una "nouvelle" de Alberto Moravia, sin conseguir por eso mejorarla. La empobrece, eso sí, al centrar su atención en las alternativas del romance de la pareja principal, desechando la pintura de ambiente que era esencial en la obra literaria. La adaptación debilita la continuidad dramática y aún la coherencia del original, y algún personaje, como el del profesor, muestra cinco o seis personalidades sucesivas sin que nada venga a explicar o justificar tantas mudanzas. Soldati se manifiesta como un director capaz de lograr un nivel de corrección en lo meramente exterior, pero sin sensibilidad para el lenguaje y la sintaxis del cine.

Después de un film tan pretensioso como el de De Santis, **Il sole negli occhi** (Antonio Pietrangeli, 1953) resultó un ejemplo reconfortante de modestia. Su director no se ha preocupado demasiado del Arte Cinematográfico y, en cuanto a los Problemas Sociales, ha empezado por declarar que su film no pretende demostrar absolutamente nada. Sobre el tema de la sirvientita de provincias que ingresa en la vida ciudadana, Pietrangeli ha realizado un film que no intenta nunca sobrepasar la condición de la crónica de costumbres, pero que, dentro de esos límites, desarrolla su

IL SOLE NEGLI OCCHI

asunto con frescura y naturalidad. A pesar de su laxitud dramática y del carácter inconclusivo de su desenlace, el film testimonia la existencia de dos talentos muy promisorios: el de su director y el de su encantadora protagonista, Irene Galter.

Pane, amore e fantasia (1953) fué una revelación de otro orden, pues con este film un realizador hasta hoy oscuro, Luigi Comencini, se sitúa por derecho propio entre los mejores directores italianos. Moviéndose en el plano intrascendente de la comedia costumbrista, se manifiesta como un narrador y un director cinematográfico nato, que disimula, bajo las apariencias de un estilo fácil y flúido, una consumada destreza y un absoluto dominio de su oficio. Su habilidad más sobresaliente parece ser la dirección de los actores: si bien la brillante interpretación de de Sica no necesita ser explicada por la buena dirección, la habilidad de Comencini resulta manifiesta en el brillante desempeño de los actores secundarios y en la actuación de Gina Lollobrigida, cuya regocijante

PANE, AMORE E FANTASIA

Pizzicarella ha sido la revelación de un talento que nadie, antes de ahora, había sabido encauzar ni valorar.

En un doble sentido, **Il sole negli occhi** y **Pane, amore e fantasia** fueron los films más interesantes de la muestra: por un lado, porque dieron a conocer valores nuevos, de cuyo talento es posible esperar mucho; y porque ilustraron, por otra parte, dos tendencias que señalan líneas divergentes en la evolución del neorrealismo italiano: una tendencia realista extrema, que abandona los propósitos polémicos del neorrealismo de la primera hora y se atiene a la crónica de costumbres **(Il sole negli occhi)**; una segunda tendencia que rompe con el realismo y con la seriedad polémica explota lo pintoresco popular en sentido humorístico **(Pane, amore e fantasia)**. Ambas tendencias tienen antecedentes claros en el propio cine italiano: la crónica de costumbres fué intentada ya por de Sica en **Umberto D**, y alcanzó una perfecta objetividad en **Cronaca di un amore** de Antonioni; la comedia costumbrista de Comencini deriva claramente de la obra de Renato Castellani y, en especial, de **Due soldi di speranza**, aunque es posible encontrarle antecedentes tan remotos como **Quattro passi fra le nuvole**, de Alessandro Blasetti (1942). Cualquiera que sea su porvenir, ambas tendencias están, en seriedad y ambición, muy por debajo del neorrealismo de **Sciuscia** o de **Paisa**; y por su modestia de propósitos se han condenado de antemano a producir nada más que obras menores, por brillantes que puedan ser.

J. L. M.

el cine en la URSS

Los medios de información en la URSS presentan cierto número de caracteres peculiares. El Estado posee y contralorea la prensa, la radio y el cine. En cuanto a la explotación en sí misma puede estar realizada por el gobierno federal, por el gobierno de una república, o por autoridades locales. A veces está confiada, para un sector determinado, a un sindicato o a una cooperativa sometidos a la autoridad del Estado o del Partido Comunista.

"La URSS produce quinientos films al año: el diez por ciento de largo metraje y el noventa por ciento de corto metraje, principalmente documentales". Con esta información, Piotr Nikifórovich Zimin abrió para varios curiosos montevideanos un panorama de la industria cinematográfica rusa, parcamente conocida en el Uruguay.

Por su puesto de director mundial de la "Sovieteksportfilm", organismo oficial que monopoliza todo negocio de films con el exterior, Zimin guía en Rusia, desde hace años, la política cinematográfica de compra y venta con cincuenta países. Pero no siempre su labor ha sido burocrática y en el pasado, como Director del Estudio Central de Films Documentales y Noticiarios, frecuentó la producción y la realización con los films **Los tripulantes del Sedov, Ruta al futuro, Mongolia, Kazakhstan, El día del mundo nuevo** y **Nuestro cine** (1939), realizado éste en conmemoración del vigésimo aniversario de la industria cinematográfica rusa. (Ninguno de estos títulos ha sido proyectado en el Uruguay.)

Hoy —declaró Zimin— la URSS mantiene 50.000 salas en su territorio, trescientas de las cuales se hallan en Moscú. Como los espectáculos son presentados más frecuentemente en los clubes, usinas y escuelas que en locales comerciales propiamente dichos, existe una amplia difusión del 16 mm. El 50 % de los aparatos de proyección es utilizado en grupos móviles, 40 % en las escuelas, clubs y usinas y sólo el 10 % en salas comerciales. Se calcula que cien mil millones de espectadores van al cine por año en toda la URSS, cantidad que, dada la población del país, arroja una frecuencia de seis visitas anuales por habitante. La industria cinematográfica —agregó Zimin— emplea actualmente quinientos mil trabajadores. Esta cifra debe compararse con la que pedía el Plan Quinquenal 1946-50: 178.000 trabajadores de todos los grados. El mismo Plan suponía que en cinco años los institutos técnicos cinematográficos (uno en Leningrado, otro en Kiev) podrán preparar mil técnicos, a los que se sumarían mil quinientos de otros institutos.

En la URSS existen dos organismos encargados, respectivamente, de la distribución y de la exhibición de films; el segundo paga al primero el 40 % del producido bruto de taquilla, porcentaje idéntico al de los países capitalistas. La diferencia radica en que el Estado ruso posee tanto el instituto de distribución como el de exhibición. El dinero que entra por exhibición es vertido en un doble presupuesto que mantiene en marcha la industria y compra films en el extranjero.

"Rusia desearía comprar todos los films que se producen en el mundo, pero Rusia no puede comprar mil films al año sino el 10 % de ese número". Dadas las condiciones excepcionales de su explotación cinematográfica (alguien la definió como un círculo vicioso) el interés comercial parece ceder al interés educativo y artístico. Sin embargo, el público moscovita simula preferir los mismos films que el de cualquier otra ciudad del mundo y ha decretado el año pasado un "record" de boletería con **Clochemerle** (Los líos de Clochemerle), que también fué un éxito en Montevideo. Otros éxitos recientes: **Le Mura di Malapaga** o **Au delà des grilles** (Los muros de Malapaga), de René Clement y **Grapes of Wrath** (Viñas de ira) de John Ford. La URSS compra el film extranjero a precio fijo y ha llegado a pagar, **"por buenos títulos"**, 25.000 dólares, lo que parece poco si se tiene en cuenta que el Uruguay suele pagar 5.000 dólares por la misma mercadería. Cada film necesita en Rusia para su distribución el tiraje de 2.500 copias y, aún el rodado en Moscú por cualquiera de las cinco compañías que allí producen, es doblado, no subtitulado, a uno de los ochenta idiomas ó 140 grupos lingüísticos que hay en el país.

En Rusia no existen cine-clubes en la forma conocida en otros países. Existen sí grupos organizados dedicados a la exhibición de films de valor artístico e histórico, pero están también comprendidos dentro de los cuadros generales de la actividad dirigida. El Estado posee una cineteca, que es considerada la más rica del mundo, y mantiene un instituto de cinematografía que dirige en la actualidad León Kulechov.

Toda actividad fílmica depende directamente del Ministerio del Cinematógrafo, cuya actividad es reflejo de la famosa frase de Lenin: "De todas las artes, la más importante para Rusia, en mi opinión, es el cinematógrafo". Otra opinión: "El cine debe expresar la verdad rusa en todas sus formas y del modo más exacto. Debe registrar la vida tal cual es, sin deformarla con traducciones fantásticas, sin dejarse llevar por la imaginación" (León Tolstoi, en 1910).

G. B. P.

---

estrenos

Si se pudiera juzgar **FROM HERE TO ETERNITY** (De aquí a la eternidad, 1953) fuera de la novela a la que deforma y fuera de los premios excesivos que la Academia le otorgó, más de un cronista habría aplaudido el asomo de crítica que el film formula al ejército americano, una institución que Hollywood siempre ha consagrado y contra la que seguramente hay mucho que decir. Pero el film pierde entidad cuando se le compara con la novela de James Jones, un autor novel que en su primerísima y única obra vuelca en ochocientas páginas la experiencia vivida en el ejército, y confronta amargamente el idealismo, la violencia, la corrupción, la tortura y la vida sexual de sus soldados. La adaptación cinematográfica elimina del asunto casi todo lo esencial y se parece en varios momentos a la novela rosa; esto no debe alarmar al aficionado cinematográfico que conozca las limitaciones de Hollywood en la materia, pero debe alarmarlo en cambio cuando el mismo Hollywood consagra esa traición como un acto elogiable, con premios al mejor film, al mejor director, y, entre otros, al mejor libreto. Lo mejor que puede decirse del resultado es que es un film ameno y a ratos emotivo, con excelencias de interpretación (Montgomery Clift, Frank Sinatra, Burt Lancaster, Donna Reed) y de dirección (Fred Zinnemann), pero si esto es oficialmente lo mejor de Hollywood, no debe parecer extraño el prestigio del cine europeo.

Menos ambicioso y más logrado es el plan de **ROMAN HOLIDAY** (La princesa que quería vivir, 1953), un paso de comedia que William Wyler introdujo en su carrera, probablemente como transacción entre su alta exigencia de realizador y la necesidad del éxito público. La princesa se aburre de las ceremonias oficiales y sale a conocer al pueblo romano, acompañada por un periodista que aspira a explotar la aventura como material de sus notas. Ambos se disimulan mutuamente sus identidades mientras se esfuerzan en llevar a buen término sus farsas, y la comedia se nutre de ese disimulo tanto como de la aventura misma. Otros directores habrían explotado el tema por sus posibilidades de acción, de sátira o de sentimentalismo, sin olvidar que la versión cinematográfica más fácil es la de mover dos títeres por una Roma pintoresca, para consumo de turistas. La versión de Wyler es en cambio curiosamente fiel a sus antecedentes de realizador; **"el argumento es siempre el problema central de todo film que he dirigido"**, escribía en 1947, e incluso cuando realiza una comedia ligera como ésta aparece preocupado de que todo sea verosímil: la Roma pintoresca, las ceremonias oficiales, las farsas con que sus protagonistas pretenden engañarse, cada palabra, cada gesto. Su método parecería realista y hasta excesivo si no estuviera depurado de todo lo que sea ajeno a su tema. El mejor logro del film es su transición de la comedia ligera hasta un climax sentimental que no resulta postizo; sólo con personajes convincentes podía obtener ese paso. Entre docenas de directores dramáticos, Wyler es uno de los pocos que siempre deja saber a su espectador el pensamiento de sus personajes, y no emplea monólogos ni relatos serviciales para ello: es un artesano al servicio de su tema, y siempre parecen notables intérpretes los que él dirige. La Academia de Hollywood premió a Audrey Hepburn, una notable actriz vinculada a un notable director.

Los monólogos y los relatos continúan siendo empero el recurso fácil de directores talentosos. En **LE PLAISIR** Max Ophuls los emplea para comentar tres historietas de Guy de Maupassant a los que no extrae la gracia ni la picardía ni la ternura que sus asuntos autorizaban; Ophüls se queda en lo exterior, encantado con las escenografías de Jean D'Eaubonne y con los complicados recorridos de la cámara de Christian Matras, a la que hace rendir algún travelling prodigioso, pero no tiene nada que decir ni dejar decir, con lo que su locutor es una molestia adicional. En cambio Julien Duvivier se propone un cínico pronunciamiento en **LA FETE A HENRIETTE** (1952), y en complicidad con Henri Jeanson utiliza los diálogos para castigar al mecanismo cinematográfico del que ha vivido en los últimos treinta años; sus personajes son dos libretistas que van improvisando un film entre discusiones, corrigiendo una anécdota en la siguiente, y burlándose de las ficciones que le hacen creer a su espectador. El resultado es muy divertido, y media docena de sus apuntes deberían ser recordados para una sátira al cine, pero la crítica ha creído intolerable que so pretexto de impugnar recetas Duvivier y Jeanson repitan esas recetas: como cinematografistas, se alega, les correspondía apartarse de los diversos clisés (acción, erotismo, casualidad, intriga) y realizar una distinta obra de creación. Esta debe ser, con firmas respetables, una candorosa observación que presume en Duvivier y Jeanson la posibilidad de realizar la obra que quisieran (otros imposibilitados: Jacques Becker, Marcel Carné, Claude Autant-Lara). No hará falta examinar la crisis del cine francés para averiguar que Duvivier y Jeanson se propusieron demostrar que son más inteligentes que su obra, pero con sentido del humor, conocimiento de sus mejores títulos viejos y de sus peores títulos nuevos, es fácil entenderlo así.

Otros monólogos explican en **UN MARITO PER ANNA ZACCHEO** (1953) la novela de la joven pobre, asediada por los hombres, esos sinvergüenzas. En esa relación de desgracias el director Giuseppe de Santis finge creer que está tratando un asunto auténtico, y se siente más realista que nunca, pero el artificio de su melodrama, de sus escenarios, de sus diálogos y de sus declamaciones lo colocan a mucha distancia de todo neorrealismo. Como creador, de Santis nunca fué más que un efectista, privado de temas honestos y de respeto por la honestidad de los temas.

(Notas de H. A. T.)

1954

cannes

JIGOKU-MON

Gran Premio a **JIGOKU-MON** (La puerta del infierno, Japón), de Nagata Masaichi y Teinosuke Kinugasa, con Kasuo Hasegawa y Machiko Kyo.

Mención especial fuera de concurso a **FROM HERE TO ETERNITY** (De aquí a la eternidad, Estados Unidos), director Fred Zinnemann, con Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr.

Premios Internacionales a:

THE LIVING DESERT (Estados Unidos), de Walt Disney.

AVANT LE DELUGE (Francia), de André Cayatte, libreto de Charles Spaak, con Marina Vlady, Clement Thierry.

DO BIGHA ZAMIN (Dos hectáreas de tierra, India), director Bimal Roy, con Balraj Zahani, Nirupa Roy.

CAROSELLO NAPOLETANO (Italia), de Ettore Giannini, con Leonide Massine, Ballet del Marqués de Cuevas, Nadia Grey, Paolo Stoppa.

CRONACHE DI POVERI AMANTI (Italia), de Carlo Lizzani, con Anna María Ferrero, Cosetta Greco, Antonella Lualdi.

PIATKA ZULICY BARSKIEJ (Los cinco de la calle Barska, Polonia), director Aleksander Ford, con Aleksandra Slaska, Tadeusz Janczar.

DIE LETZTE BRÜCKE (El último puente, Austria), de Helmuth Käutner, con Maria Schell, Carl Möhner, Bernard Wicki.

DET STORA AVENTYRET (La gran aventura, Suecia), de Arne Sucksdorff.

SCANDER BEG (Veliky Voine Albany Scander Beg), co-producción ruso-albanesa, dirección Serge Youkhevitch, con A. Khorava.

Premio especial a RENE CLEMENT por la dirección de **MONSIEUR RIPOIS** (Gran Bretaña), con Gérard Philipe, Joan Greenwood, Natasha Parry.

El Jurado estuvo integrado por Jean Cocteau, Jean Aurenche, André Bazin, Luis Buñuel, Henri Calef, Guy Desson, Philippe Erlanger, Michel Fourre-Cormeray, J. P. Frogerais, Jacques Ibert, Georges Lamousse, André Lang, Noel-Noel y Georges Raquis.

DO BIGHA ZAMIN

MONSIEUR RIPOIS

JOACHIM ROBIN escribió desde Cannes sobre **Jigokumon:** "Cada encuadre es una pequeña obra maestra, pero el film es una verdadera obra de época, sin mucho en común con el presente. y sin el interés universal de **Rashomon,** cuyo alcance es filosófico. La nueva obra es un relato histórico en colores, ubicado en el Siglo XII, con un cuento de amor".

Sobre **Do Bigha Zamin:** "Música fresca y de excepcional autenticidad, en un cuadro de pobreza campesina que constituye el equivalente en la India de los comienzos del neorealismo italiano. La comparación con **Sciuscia** es inevitable; muchos espectadores quisieron para el film hindú el Gran Premio del Festival".

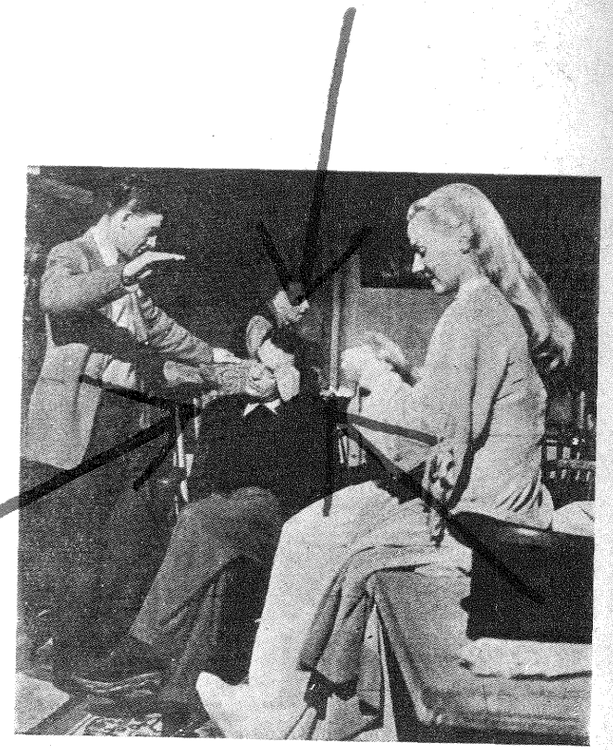
Sobre **Monsieur Ripois:** "Un estudio en estilo cinematográfico, con una dirección impecable de René Clement, sobre variantes del tema clásico de Don Juan".

Sobre **Scander Beg:** "Drama épico muy lento sobre la lucha de Albania por su independencia del imperio otomano. Muestra influencia del **Glinka** de Alexandrov, quien ayudó al director Youtkevitsch. Es excelente su conjunto de exteriores, en color."

(Joachim Robin es un periodista ya internacional, que escribe para varias revistas de Francia y EE. UU., se especializa en Festivales Cinematográficos, y envió a FILM un conjunto de fotografías e impresiones sobre Cannes.)

SCANDER BEG

david LEAN



HACIA FINES DE 1948 LA EXHIBICIÓN DE UN FILM INGLÉS produjo en los Estados Unidos un movimiento de airado semitismo; Fagin, uno de sus personajes, era interpretado por Alec Guinness como un canalla de rasgos fuertemente hebraicos, untuoso y desagradable. Comisiones de rabinos y hasta críticos cinematográficos solicitaron que el film fuera retirado de circulación. El productor inglés J. Arthur Rank consideró seriamente la posibilidad de volver a filmar algunas escenas atenuando la caracterización objetada, pero ante la imposibilidad práctica (implicaba rehacer gran parte de la película) decidió suspender indefinidamente su circulación en los Estados Unidos. En Canadá el film fué proyectado sin tropiezos; muchos judíos consideraron que si Fagin era un insulto para la raza, otro de los personajes, el asesino Bill Sikes, lo era para Inglaterra. En 1951 Rank volvió a lanzar el film en el mercado norteamericano habiéndole podado unos diez minutos de Fagin (perfiles, algunos primeros planos). Nadie protestó. El film era *Oliver Twist* y su argumento original no había sido escrito por ningún nazi sino por Charles Dickens en 1838.

Este episodio ilustra sobre los extremos a que puede conducir la susceptibilidad nacional, o confesional, frente a un arte popular; ilustra, también, sobre el impacto que la imagen cinematográfica puede lograr en la conciencia del espectador; ilustra, en fin, sobre el cuidado con que el realizador, David Lean, había seguido la versión del dibujante George Cruikshank —coetáneo del novelista— al presentar su retrato de Fagin. En el libro de Dickens, que también tuvo que luchar contra acusaciones de antisemitismo y debió revisar pasajes supuestamente injuriosos, Fagin es presentado como un horrible judío y el autor no pierde ocasión de llamarlo el Judío. El libreto del film jamás lo llama judío pero muestra en su aspecto físico y en la composición del personaje los rasgos exagerados que el antisemitismo ha prestado a sus víctimas.

Hoy, el problema de las intenciones de David Lean está resuelto. Lo que el director buscó (y obtuvo) en su Fagin fué una caracterización cinematográficamente expresiva, en consonancia con toda la composición plástica y el brillante enfoque imaginativo del film; David Lean buscó hacer Dickens (y Cruikshank) con fuerza y brío. Pero su mismo acierto perjudicó al film en los Estados Unidos y demoró durante años su exhibición. Actualmente, el episodio de su distribución accidentada es sólo una anécdota y, también, un testimonio de la elocuencia gráfica de *Oliver Twist*.

dickens libretista

Ya Sergei M. Eisenstein había descubierto, y morosamente analizado, los valores cinematográficos de la obra de Charles Dickens. Desde el cine mudo, sus novelas habían sido una tentación difícil de resistir; sus complicadas y sentimentales historietas, sus personajes en blanco y negro, habían sido trasladados, mutilados y sólo reconocibles en lo más externo, para servir a las necesidades y a la duración de un espectáculo nada dickensiano en su voracidad y en su ritmo. El mejor intento, *David Copperfield* (MGM, George Cukor, 1934), había sido una sinopsis de la rica novela, brillante únicamente en el traslado de algunos personajes: Edna May Oliver como Miss Betsy, Roland Young como Uriah Heep, W. C. Fields en un Wilkins Micawber sumamente personal. Pero la extraña mezcla de ternura lacrimógena y sadismo, de atormentado claroscuro, de combate incesante entre las fuerzas del Mal y algunos débiles (pero resistentes) seres angélicos, la sobrehumana vitalidad y el humor excesivo —todo lo que constituye la esencia del estilo y de la manera de Dickens—, no había conseguido mostrarse en la pantalla hasta que un joven realizador inglés, después de leer cuidadosamente todas las novelas, decidió emprender la adaptación de *Great Expectations* (Grandes ilusiones, 1947).

filmografía

1942—**In Which We Serve** (Hidalgos de los mares), co-dirección con Noel Coward, libreto y música de Coward, fotografía Ronald Neame y Guy Green, con Noel Coward, Celia Johnson, John Mills, Kay Walsh, Joyce Carey.

1943—**This Happy Breed**, libreto Noel Coward, fotografía Ronald Neame y Guy Greene, con Robert Newton, Celia Johnson, John Mills, Kay Walsh, Stanley Holloway, Amy Veness, Alison Leggat, John Blythe.

1944—**Blithe Spirit** (Espíritu travieso), libreto Noel Coward, fotografía Ronald Neame, música Richard Addinsell, con Rex Harrison, Kay Hammond, Constance Cummings, Margaret Rutherford, Joyce Carey.

1945—**Brief Encounter** (Lo que no fué), libreto Noel Coward, fotografía Ronald Neame, con Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond, Everley Gregg, Margaret Barton, Dennis Harkin.

1946—**Great Expectations** (Grandes ilusiones), libreto de Lean y Ronald Neame sobre novela de Dickens, diálogos adicionales Cecil McGivern y Kay Walsh, fotografía Guy Green, con John Mills, Valerie Hobson, Bernard Miles, Francis L. Sullivan, Alec Guinness, Martita Hunt, Finlay Currie, Jean Simmons, Anthony Wager, Ivor Barnard.

1947—**Oliver Twist**, libreto de Lean y Stanley Haynes sobre novela de Dickens, fotografía Guy Green y Oswald Morris, música Sir Arnold Bax, con John Howard Davies, Robert Newton, Alec Guinness, Kay Walsh, Francis L. Sullivan, Henry Stephenson, Anthony Newley.

1948—**The Passionate Friends** (Apasionada), libreto de Lean y Stanley Haynes sobre un asunto de H. G. Wells, fotografía Guy Green y Oswald Morris, con Ann Todd, Claude Rains, Trevor Howard, Isabel Dean, Betty Ann Davis.

David Lean tenía casi cuarenta años (diez de ellos dedicados a acumular experiencia en el cuarto de montaje) y cuatro dramas modernos en su haber. Su versión de *Great Expectations* consiguió expresar mucho del auténtico mundo dickensiano, en particular del territorio de la infancia que tanto fascinó a Proust: ese mundo gobernado por el terror y la fantasía, por la lógica del corazón y el afán de aventura. Algunos episodios de la primera parte de la novela —el encuentro de Pip en el bosque con Magwitch, el convicto fugado, o la visita a la casa de Miss Havisham, presentado por la fría Estella— estaban recreados con auténtica visión de las posibilidades cinematográficas de Dickens. Hasta los recursos técnicos (el uso de la profundidad de campo para desrealizar los interiores, los decorados deformados por la perspectiva huidiza) contribuían a dar en un medio esencialmente plástico lo que Dickens había sabido decir con palabras de su madurez de escritor.

Lo que no pudo lograrse totalmente en el film fué el mundo adulto. Media película no alcanzaba para pintar adecuadamente el ingreso de Pip al frívolo y caótico mundo londinente y la frustración de sus grandes ilusiones, para presentar con adecuada nitidez y fuerza las distintas líneas de un argumento inclinado a la bifurcación y a los golpes de efecto. La evolución de los personajes, el regreso al pasado que intenta Pip en una hermosa secuencia, no conseguían darse totalmente. La película se cargaba de alusiones no desarrolladas, se entorpecía de melodrama y de acción no digerida. Un resumen hábil, fino, superficial, de la segunda mitad de la novela es lo que apenas ofrecía el film. Quedaba, es cierto, la primera parte como logrado intento.

Terror para la infancia
(GREAT EXPECTATIONS)

Al escoger en 1948 como segunda versión de Dickens a *Oliver Twist* —una de sus novelas primeras y más crudas— Lean pareció inclinado a obviar las dificultades de adaptación que un texto maduro y personajes complejos podían ofrecer. El problema de adaptación pareció simplificado: el argumento era, casi siempre, melodrama puro: una acción cubierta de casualidades y equívocos, lineal y externa. Ese niño, criado en el asilo de la parroquia, que cae en manos de una pandilla de ladronzuelos capitaneada por el horrible Fagin y es rescatado por un amable anciano para volver de nuevo a las garras de la canalla, es hijo bastardo del folletín. Pero es folletín de Dickens. Las más improbables situaciones están salvadas por la fuerza de caracterización, por la intuición penetrante y hasta anormal que enriquece de un halo poético terrores y angustias, por el humor que sazona fuertemente hasta los abismos. (Fagin es también cómico y esto lo vió notablemente Guinness.) La materia podría parecer impura y hasta trivial pero no lo era. Suministraba a Lean un mundo vivo y exagerado, rico en contrastes de luz y sombra, lleno de furor y estrépito, ennoblecido por la distancia, por la historia.

1949—**Madeleine** (El Pecado de Madeleine), libreto N. Phipps y S. Haynes; fotografía, Guy Green; música, William Alwyn; con Ann Todd, Norman Woodland, Ivan Desny.

1952—**The Sound Barrier** (Sin barreras en el cielo), libreto, Terence Rattigan; fotografía, Jack Hildyard; con Ann Todd, Nigel Patrick, Ralph Richardson, John Justin.

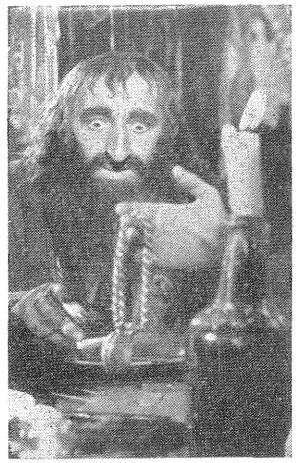
1953—**Hobson's Choice**, libreto, David Lean, Norman Spencer, Wynward Browne; fotografía, Jack Hildyard; con Charles Laughton, John Mills, Brenda de Banzie.

Lean debió aligerar en parte la novela (suprimió todo el episodio sensiblero de Mrs. Maylie), sintetizó rápida y elocuentemente la infancia de Oliver, eliminó personajes. Pero lo que conservó era, indiscutiblemente, Dickens. El cuidado con que eligió a sus actores (en particular Guinness como Fagin, John Howard Davies como Oliver, Anthony Newley como el Artful Dodger), el esmero puesto en la reconstrucción del ambiente, el trabajo minucioso con todos los técnicos, revelaban una fidelidad bien entendida hacia el espíritu de Dickens. Es claro que no se trataba sólo de ser fiel al novelista sino, también y principalmente, de ser fiel al cine.

el montaje como estilo

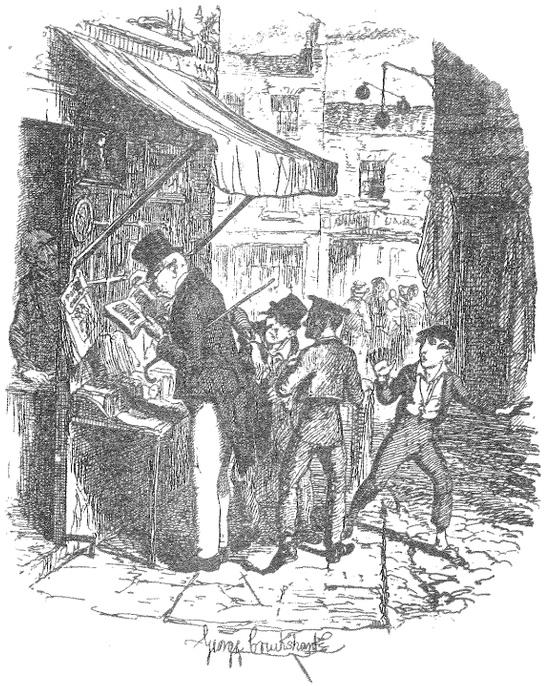
En 1930 David Lean (22 años) se había incorporado a la Gaumont British News como encargado del montaje de noticieros. Su trabajo debía ser rápido y eficiente. No debía notarse. *"No es sólo la fluidez lo que cuenta"*, ha escrito, *"sino lo que dice cada corte. Un corte debe significar algo"*. Todo su afán se concentró en la significación de cada corte, en el efecto alusivo e invisible del montaje. Llegó a perfeccionar su tarea al punto de mostrar, cuidadosamente editados, los noticieros de la regata Oxford-Cambridge sólo tres horas después de terminada. Sus experiencias no se redujeron al montaje visual, y trabajó con el sonoro. De la técnica del noticiero pasó al montaje de films de argumento; entre otros, *As You Like It* (Como gustéis, Paul Czinner, 1935) y *Pygmalion* (Anthony Asquith-Leslie Howard, 1938). Aprendió dirección, dijo, *"viendo los errores de otros directores"*, y su temporada en el cuarto de montaje constituyó, según declarara, *"diez emocionantes años"*. Cuando Noel Coward decidió filmar *In Which We Serve* (Hidalgos de los mares, 1943), requirió a David Lean como asistente de dirección, y es a su experiencia y sensibilidad que se deben dos de los mejores momentos del film: el bombardeo submarino, filmado en el estudio, en pequeñas tomas notablemente compuestas, y el largo discurso de Celia Johnson registrado sin cortes para acentuar el impacto dramático.

Después de *In Which We Serve*, Lean realizó para Coward otros tres films: *Blithe Spirit, This Happy Breed* y *Brief Encounter;* luego realizó *Great Expectations*. Al llegar a la filmación de *Oliver Twist*, Lean era un director completamente maduro. La necesidad de comprimir una historia tan extensa y compleja como la de Dickens en menos de dos horas (duración actual: 1 hora y 45 minutos), lo llevó a extremar el cuidado del montaje. La exposición inicial es así de una rapidez y precisión increíbles. No se pierde un minuto en diálogos innecesarios, se da todo en imágenes; el tiempo es una materia flúida que Lean enriquece de alusiones visuales o sonoras, y a la que acelera sin descanso. Mientras filmaba *Oliver Twist* Lean hizo unas declaraciones importantes: "Great Expectations *pertenece ya a una técnica casi anticuada: el método de contar una historia de A hasta Z. Estoy seguro de que estamos al borde de algo enteramente distinto, tal vez sugerido por el* Citizen Kane *de Orson Welles: la aproximación no literal y polifacetada a un tema. Un camino que nos permitirá descartar la narración directa y usar la sugestión, la pantomima y el movimiento en forma más efectiva... No se qué será, pero estoy seguro de que estamos al borde de ello*".



Fagin es también cómico
(OLIVER TWIST)

No todo el film responde a esta velocidad y sugestión narrativa. Pero sus mejores pasajes demuestran que Lean tenía razón cuando se creía al borde de una nueva exposición cinematográfica. El nacimiento de Oliver con que se abre el film, casi sin diálogo, y fiado enteramente a la fuerza de la imagen y la sugestión del montaje; el asesinato de Nancy y la larga escena subsiguiente de remordi-



fidelidad a los grabados (OLIVER TWIST)

miento de Bill Sikes, son ejemplos de episodios dramáticos resueltos casi sin palabras, en términos estrictamente cinematográficos. Otros pasajes puramente visuales, como la huída de Oliver y su captura después del robo a Mr. Brownlow, llevan el virtuosismo del montaje a extremos difícilmente alcanzables. La narración cinematográfica aparece en los mejores momentos del film aliviada de todo lastre literario, de toda servidumbre a la palabra dicha.

Lo que no significa que no tenga una gran deuda (y muy legítima) para con el texto mismo de Dickens al que recrea fielmente en un lenguaje distinto. En esto sigue Lean también las huellas de George Cruikshank. Hay tomas que reproducen casi sin alteraciones los grabados: por ejemplo, el robo de Mr. Brownlow, o el encuentro nocturno de Nancy con el anciano caballero, espiados ambos por el Artful Dodger. De la fidelidad a la concepción de Fagin por Cruikshank ya se ha hablado bastante. Al inspirarse en el célebre dibujante Lean hace algo más que buscar una fuente plástica; busca el clima romántico, el color oscuro y atormentado, que subyace la sustancia misma ofrecida por Dickens. Vuelve a la época para alcanzar al novelista en su propia circunstancia, en su universo.

el otro dickens

El film parece perfecto, o casi. Sin embargo, la mejor, la más exigente crítica inglesa lo ha recibido con reservas. Ya Gavin Lambert al comentar *Great Expectations* había señalado que a Lean no le importa lo que está sucediendo en la obra; es decir: no le importa la gran ilusión de Pip y su desencanto. Al reseñar *Oliver Twist,* Alberta Marlow reiteró el mismo reproche y se refirió a *"su frialdad, a la falta de profunda simpatía con el tema"*. Con algún eufemismo, Dilys Powell alzó el mismo reparo y recordó que la única escena que muestra algo cercano a la ternura de Dickens es aquélla en que Oliver sonríe al ama de llaves de Mr. Brownlow cuando descubre que alguien puede tratarlo con amor.

Ese reproche de frialdad, de desinterés profundo por el asunto, parece injustificado a primera vista. Tanto *Great Expectations* como *Oliver Twist* abundan en pasajes de segura emoción: hay en ellas terror y violencia, hay víctimas y hay amor. La vida parece volcarse cálida e intensa. Sin embargo, lo que en realidad se reprocha a Lean es algo más sutil. No es el escamoteo de las situaciones emocionales. Se le reprocha que a diferencia de Dickens no le importe la miseria de Oliver o la frustración de Pip, que, a diferencia del novelista, no se alce contra la injusticia o contra la maldad o contra la indiferencia cruel. Que no ame y odie, él también. Todo su arte parece concentrarse en cómo contar la historia, no en la materia misma.

De aquí que Lean haya podido pasar del sofisticado Noel Coward a Dickens y de éste a H. G. Wells (en *The Passionate Friends)* y más tarde a Terence Rattigan (en *The Sound Barrier).* En unas declaraciones que han sido usadas en su contra, ha dicho Lean: *"El objeto más importante de un film es pintar personajes y atmósfera. El argumento es secundario."* Entonces, se ha objetado, a qué elegir Dickens para quien el argumento es tan importante. Y cómo se concilia este desprecio del argumento con su recomendación de que el director cinematográfico *"debe tener un gran sentido del drama"* y su definición de que *"un film es la realidad dramatizada"*.

Fuera del Dickens que ha provisto a Lean con personajes y atmósfera, hay un Dickens que padece por las historias que cuenta, que escribe *Oliver Twist* como una patética denuncia de la Ley de Pobres que entonces asolaba Inglaterra, que está atrozmente comprometido en cada uno de los vericuetos de las historias que muestra; un Dickens que opone a sus minuciosas pesadillas de horror los cuadros angélicos, crudamente pintados es cierto, de sus almas buenas. Ese mundo del Bien que, como observó Dilys Powell, Lean ha reducido a ciertos pequeños fragmentos de su *Oliver Twist.* La ausencia de este otro Dickens en las versiones de David Lean es no sólo síntoma de su enfoque del novelista sino de una peculiaridad de su estilo cinemaotgráfico, de su arte de realizador.

la excepción que confirma

Alguno de sus censores opuso a la fría versión de *Great Expectations* su emotiva versión de una pieza de Noel Coward: *Brief Encounter* (Lo que no fué, 1946). Este film pareció, con *Le diable au corps* (El diablo y la dama, Claude Autant-Lara, 1946), una de las grandes historias de amor de esta postguerra. A diferencia del film francés, la historia que Lean contaba era absolutamente vulgar y podía haberle pasado a cualquiera: dos personas, casadas ambas, se conocen accidentalmente en una estación de ferrocarril, se relacionan, descubren que se aman, comprenden la imposibilidad de su amor y se separan con una decisión que no llega a ser trágica a pesar de ser dolorosa. La vulgaridad de la situación, su aspecto inequívoco de *déjà vu,* estaba rescatada por la sinceridad de la exposición, por la sobriedad con que se rehuía todo fácil patetismo y se reducía al mínimo un diálogo que, a pesar de todo, tenía origen teatral. Por el contrario, el libreto cinematográfico enfatizaba la cotidianidad y chatura del marco (la estación del ferrocarril con sus personajes típicos) y hasta abusaba del festejado *understatement* inglés para dar ciertas situaciones dramáticas. De la sinceridad emanaba uno de los auténticos valores del film. Era un film adulto. Y exigía un público adulto que aceptara en la pantalla que un hombre (no un galán) se enamorase verdaderamente de una matrona (no de la *femme fatale* de turno).

La realización era, en apariencia, simple y en realidad extremadamente sutil. Lean utilizaba un recurso fatigado por el cine de estos últimos años: el *racconto,* en su doble condición de relato visual y comentario verbal. Pero lo utilizaba paralelamente al desarrollo de una acción en presente, que luego habría de resolverse a su vez. Por otra parte, el *racconto* era, en verdad, un monólogo silente, una confesión muda. El film se abre con la escena de la despedida de los amantes, mostrada del punto de vista de una amiga de Laura que los interrumpe, habla y no se entera de nada. El espectador sabe poco más; por lo menos, advierte que la despedida no

reanuda ya en la casa y frente al marido, absorto en la solución de las palabras cruzadas del *Times*. A través del monólogo revive la aventura, ordenada en sus momentos culminantes, mostrada en imágenes y comentada en la banda de sonido. Cada incidente del *racconto* es visto así a una doble luz: la imagen muestra lo que fué en su momento, el comentario desentraña su significado futuro, su impacto perdurable. Las vueltas al presente marcan nítidamente las etapas de una aventura que cae sobre sus protagonistas sin que la hubieran deseado, sin que tengan fuerzas para rechazarla.

Un solo episodio importante no es mostrado directamente: la tarde en que se despiden los amantes; una breve escena inicial y otra, larga, final lo sintetizan. Pero hasta esa misma omisión del centro dramático actúa dramáticamente al acentuar el sentido de frustración de la aventura, de cosa irrealizable e inconclusa. Todo el peso del desenlace queda desplazado a la escena en que la amiga descubre a los amantes en el café de la estación e interrumpe con su sola presencia ignorante las palabras de despedida. Esta escena está mostrada dos veces: desde el punto de vista de la amiga al iniciarse el film; desde el punto de vista de Laura casi a su terminación. La primera vez está dada externamente, es muy breve y tiene poca significación. El juego alucinado de los actores (en particular la mirada patética de Celia Johnson) y algún gesto anormal (la caricia de la mano de Alex sobre el hombro de Laura) apuntan a un significado invisible para el espectador; el mismo fragmento sonoro del paso del tren expreso parece inexplicable. La segunda vez todo tiene significado. El espectador ve a Laura y oye su comentario; ve su imagen desolada cuando mira hacia la puerta por la que se ha ido Alex y oye sus palabras que expresan el deseo imposible de que vuelva. Y cuando se oye el tren expreso y se la ve levantarse, la cámara asume su visión trastornada, se inclina y la acompaña, en ángulo, hasta la plataforma junto a la que pasa el tren como una exhalación; entonces se la oye confesarse su impotencia ante el suicidio. Al volver al café de la estación, al volver a la vida cotidiana, al sacrificio de la pasión, vuelve la cámara a su enfoque normal.

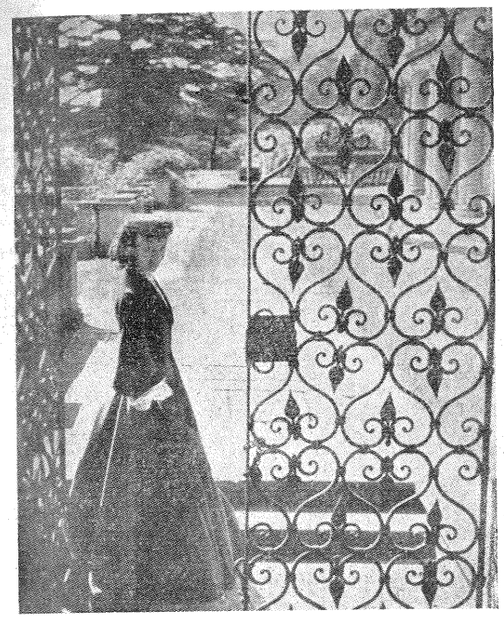
El virtuosismo de la realización —el montaje finísimo, la adecuada presentación de ambientes y personajes— estaba respaldado

gente común
(BRIEF ENCOUNTER)

en una concepción humana del conflicto, en una simpatía por los personajes y su vulgar agonía.

la conquista del hielo

Sin embargo, ya era visible en *Brief Encounter* una condición que al exagerarse había de conducir a David Lean a una frialdad dramática cada vez más acentuada. La historia de los amantes estaba inscripta en un marco de comedia suburbana muy convencional. El café de la estación de ferrocarril insistía demasiado en su condición casi sainetesca. Esto que era muy Coward (y que pudo considerarse la cuota que el realizador tuvo que pagar al libretista) era también muy Lean. Porque de esta manera se escamoteaba un tratamiento concentrado y único del tema central. A cambio de la tarde en que los amantes se despiden, Lean y Coward dan mucha escena de comedia que no es relevante, que es



virtuosismo fotográfico
(MADELEINE)

marco y ocupa demasiado espacio. Esta reticencia frente a la pasión, que no llegó a ser grave por el estilo elusivo de *Brief Encounter*, resultó perjudicial (ya se ha visto) al querer adaptar a Dickens. El novelista victoriano le ofrecía una sustancia turbia y cálida en que el arte de elipsis e insinuaciones, característico de Lean, no se encontraba a gusto. De aquí que el realizador derivara a la composición externa, a la atmósfera y a la ornamentada caracterización de los personajes.

Más grave fué el caso de las películas posteriores, en que ni siquiera los temas de Dickens podían salvar la pasión. Tres films documentan hasta hoy esa creciente intimidad de David Lean con los territorios glaciales. *The Passionate Friends* (Apasionada, 1949) repetía en lenguaje abstracto y pulidísimo estilo narrativo un conflicto que en *Brief Encounter* pareció patético; el juego cerebral de Ann Todd y el irónico de Claude Rains convertían a este drama de adulterio y ambición femenina en un problema sin interés. Con *Madeleine* (El pecado de Madeleine, 1950) intentó resolver David Lean un misterio psicológico y moral que en vez de estimular al espectador lo dejaba indiferente. La historia auténtica de Madeleine Smith, joven escocesa acusada de haber envenenado a su amante, era el pretexto para una narración precisa, de grandes momentos cinematográficos (la posesión alternando con una erótica danza regional, el juicio con su finísimo montaje) pero absolutamente vacía. *The Sound Barrier* (Sin barreras en el cielo, 1952) incurre en el mismo helado virtuosismo y en la misma pureza narrativa. Todo lo que es exposición cinematográfica —la escena que precede a los títulos y que muestra a un avión en picada, el viaje en el avión a chorro, desde Inglaterra hasta Egipto por encima del luminoso Mediterráneo, la prueba final— es excelente y hasta notable. El montaje sonoro parece inaugurar una nueva dimensión. Pero el conflicto dramático entre el visionario constructor y sus víctimas está mostrado en esquemas convencionales y no alcanza sino ocasionalmente alguna convicción.

Si David Lean fuera un director de la absorbente industria hollywoodense —un George Stevens o un Elia Kazan— no sorprendería esta inadecuación entre la forma y la sustancia de su obra. Pero Lean es uno de los pocos realizadores actuales que puede escoger el tema y los intérpretes de sus films, el equipo de técnicos y hasta el libretista. Su obra, a partir de *Brief Encounter*, es indiscutiblemente suya. La mengua de calor y de emoción que ha ido acentuándose en cada nuevo film es índice de una deficiencia suya como creador. Como Carol Reed, otro gran director inglés, Lean ha desarrollado hasta la perfección un estilo expositivo y una técnica de montaje absolutamente personales; pero como Reed, su talento parece maduro únicamente en la forma. Y la forma sola —su ejemplo es elocuente— no basta para la creación de un drama cinematográfico entero.

E. R. M.

BIBLIOGRAFÍA.— El mejor estudio de conjunto es uno de Harry Wilson en **British Film Yearbook**, 1949-50 (hay traducción, con errores, en **Gente de cine**, Nº 10, marzo-abril 1952); puede consultarse también el de Fernaldo di Giammatteo en **Cinema**, diciembre 15, 1949. Sobre **Oliver Twist** en los Estados Unidos se escribió en **Time**, octubre 4, 1948 y mayo 14, 1951. Contra Lean como adaptador de Dickens puede verse **Sequence**, Nº 2, artículo de Gavin Lambert sobre **British Films** (invierno de 1947), y Nº 5, artículo de Alberta Marlow sobre **Oliver Twist** (otoño, 1948); la crónica de Dilys Powell sobre este último film está en **Britain To-Day**, Nº 149 (setiembre 1948). El libreto de **Brief Encounter** ha sido publicado por Roger Manvell en **Three British Screen Plays** (London, **Methuen**, 1950, pp. 5-82).

oscar 1953/54

La Academia de Artes y Ciencias de Hollywood distribuyó así sus premios por el último ejercicio fiscal:

Film: *FROM HERE TO ETERNITY* (De aquí a la eternidad).
Director: FRED ZINNEMANN, por *From Here to Eternity.*
Actriz: AUDREY HEPBURN, por *Roman Holiday* (La princesa que quería vivir).
Actor: WILLIAM HOLDEN, por *Stalag 17.*
Actriz secundaria: DONNA REED por *From Here to Eternity.*
Actor secundario: FRANK SINATRA por *From Here to Eternity.*
Argumento original: IAN McLELLAN HUNTER por *Roman Holiday.*
Otros premios a *From Here to Eternity:* DANIEL TARADASH (libreto), JOHN LIVADARY (sonido), WILIAM LYON (montaje), BURNETT GUFFY (fotografía).
Libreto cinematográfico original: CHARLES BRACKETT, WALTER REISCH y RICHARD BREEN por *Titanic* (Y el mar los devoró).
Fotografía en color: LOYAL GRIGGS por *Shane.*
Partitura musical: ALFRED NEWMAN por *Call Me Madam* (La embajadora).
Canción: SECRET LOVE, de Fain y Webster, en *Calamity Jane.*
Vestuario (blanco ynegro): EDITH HEAD por *Roman Holiday.*
Vestuario (color): CHARLES LE MAIRE y EMILE SANTIAGO por *The Robe* (El manto sagrado).
Dirección artística (blanco y negro): CEDRIC GIBBONS y EDWARD CARFAGNO por *Julius Caesar.*
Dirección artística (color): LYLE WHEELER y GEORGE DAVIS por *The Robe.*
Cuatro premios a WALT DISNEY por *Bear Country* (documental de dos rollos), *The Alaskan Eskimo* (documental corto), *The Living Desert* (documental largo metraje) y *Toot, Whistle, Plunk and Boom* (dibujo cómico).
Premio Irving Thalberg, por logros en el campo de la producción, al director y productor GEORGE STEVENS, por *Shane.*
Menciones especiales a FRED WALLER por la creación del Cinerama, y a HENRI CHRETIEN, EARL SPONABLE, SOL HALPRIN, LORIN HORIGON, HERBERT BRAGG y CARL FAULKNER por la creación del CinemaScope.

UN GRAN AHORRO

donde se valoriza

día a día . . . !

construya su casa por

nuestro nuevo

7.º gran plan de edificación

en

Cantegril

VISITE NUESTRA EXPOSICION DE MAQUETTES
DE LOS CHALETS QUE SE CONSTRUYEN EN CANTEGRIL

CANTEGRIL S. A.

AV. AGRACIADA, 1501 esquina URUGUAY
TELEFONOS: 91124 y 93955

"Pupila al Viento" (film documental). Realización de Enrico Gras y Danilo Trelles. Palabras rítmicas de Rafael Alberti. Música de Julián Bautista. Fotografía de Dardo Scarabello. Colaboración artística de Antonio Quintana y Enrique Lázaro. Dirección técnica de Ricardo Martínez.

Filmada bajo los auspicios de la Comisión Nacional de Turismo, en Punta del Este, costas del Departamento de Maldonado, desenvolviéndose entre paisajes de mar, cielo y bosques en uno de los centros balnearios más bellos y prestigiosos del Uruguay.

COMISION NACIONAL DE TURISMO

Administración: SARANDI, 394

Informes: Avdas. 18 DE JULIO y AGRACIADA

Imp. "Rosgal" - Teléf.: 8 54